UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

LUÍSA NEMÉSIO TOLLER MOTTA

**Se a obra é a soma das penas: um estudo feminista
sobre as cantoras da Vanguarda Paulista**

SÃO PAULO
2018

LUÍSA NEMÉSIO TOLLER MOTTA

**Se a obra é a soma das penas: um estudo feminista
sobre as cantoras da Vanguarda Paulista**

Versão Corrigida

Orientadora: Prof. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical do Departamento de Música (Sonologia: criação e produção sonora)

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 05 de Outubro de 2018. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da ECA-USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP.

Orientação: Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente.

SÃO PAULO

2018

Motta, Luísa NemésioToller.

Se a obra é a soma das penas: um estudo feminista sobre as cantoras da Vanguarda Paulista. / Luísa NemésioToller Motta. – 2018.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical do Departamento de Música
(Sonologia: criação e produção sonora)

LUÍSA NEMÉSIO TOLLER MOTTA

**Se a obra é a soma das penas: um estudo feminista
sobre as cantoras da Vanguarda Paulista**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para
a obtenção do Título de Mestre em Artes.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente

Instituição: Universidade de São Paulo – USP

Julgamento: _____

Profa. Dra. Isabel Porto Nogueira

Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Julgamento: _____

Profa. Dra. Regina Machado

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Julgamento: _____

A Tetê Espíndola, Vânia
Bastos, Ná Ozzetti, Alzira
Espíndola, Suzana Salles,
Virgínia Rosa e todas as
mulheres que ousaram
ocupar espaços de poder.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Heloísa Valente, que confiou em mim e no trajeto que iríamos percorrer.

À professora Isabel Nogueira por ter aceitado participar da banca e colaborar para o meu aprendizado.

À professora Regina Machado, por ter grande influência nos meus estudos de voz nos últimos onze anos de aulas, orientações e parcerias.

À Professora Cristina Costa, por ter contribuído na banca de qualificação.

À minha família, especialmente meu irmão Felipe e irmã Juliana pela forte amizade, meu pai Paulo e minha mãe Solange pelo apoio financeiro e afetivo nos meus estudos de música e vida artística.

À Teresa, Silvana e Anésia pelo acolhimento em Laranjal Paulista durante uma etapa crucial da minha pesquisa.

À Luiza que me faz praticar dentro de casa as questões sobre as quais escrevo e luto.

Às minhas alunas que, através de trocas ricas de depoimentos e práticas, alimentam meu desejo de seguir investigando o canto e suas subjetividades.

Aos meus grupos musicais, principalmente Bolerinho e Vozeiral, nos quais vivo intensamente o real aprendizado da palavra sororidade.

Às mulheres da Revista Azmina que receberam generosamente meus anseios de escrever sobre feminismo e arte.

A Sergio Wontroba, Mike Reuben, Ivan Gomes, Aina Cruz, Fernanda Guimarães e Maria Clara Loureiro que me ajudaram efetivamente na finalização deste trabalho.

Ao Thiago Melo, companheiro em todas as minhas inquietações e realizações.

RESUMO

Este trabalho estuda a contribuição de um grupo de cantoras na construção estética da Vanguarda Paulista (Tetê Espíndola, Vânia Bastos, Ná Ozzetti, Alzira Espíndola, Suzana Salles e Virgínia Rosa), a partir de elementos de natureza musical e fonoaudiológica, tais como comportamento vocal, aspectos de composição e arranjo. Para tanto, parte-se dos estudos de Regina Machado (2011), Paul Zumthor (2000), Adriana Cavarero (2011), Sergio Freitas (2010), Luiz Tatit (2002). Entende-se que atuação das cantoras implica em questões de gênero, uma vez que essas questões permeiam a presença de mulheres no meio artístico. Tal abordagem se faz a partir de escritos de Angela Davis (2016), Silvia Federici, (2017) e Pierre Bourdieu (2012). Parte-se da hipótese de que a divisão sexual do trabalho e outras problemáticas decorrentes da dominação masculina influenciaram a ocupação feminina de espaços públicos e artísticos, assim como interferiram no processo de criação artística. Para estudar as relações entre trabalho e criação adotam-se as obras de Rodrigo Gomes (2017) e Rodrigo Faour (2006). Além disso, faz-se necessário compreender historicamente a representação de gênero na poética das letras de música das canções, o que é demonstrado a partir da análise do conteúdo. Seis canções são analisadas, a partir de uma metodologia que compreende parâmetros de comportamento vocal harmonia e semiótica da canção: “Pássaros na Garganta”, “O Pardal”, “Ah!”, “Man”, “A hora da onça beber água” e “Fico Louco”. A partir dessa análise foram propostos outros aspectos que dizem respeito às subjetividades da voz, além elementos para uma discussão sobre a visibilidade das obras e das artistas que atuaram na Vanguarda Paulista.

Palavras-Chave: Vanguarda Paulista; voz; estudos de gênero; canção das mídias; análise musical.

ABSTRACT

This work studies the contribution of a group of Brazilian female singers (Tetê Espíndola, Vânia Bastos, Ná Ozzetti, Alzira Espíndola, Suzana Salles and Virgínia Rosa) in the aesthetic construction of the Vanguarda Paulista movement. In order to do so, we analyze musical and phonoaudiological elements, such as vocal behavior, compositional aspects, and musical arrangement. The studies of Regina Machado (2011), Paul Zumthor (2000), Adriana Cavarero (2011), Sergio Freitas (2010) and Luiz Tatit (2002) are considered as stepping-stones. We understand that the performance of those singers implies gender issues, since such issues pervade the presence of women in the artistic world, and with this regard we refer to the writings of Angela Davis (2016), Silvia Federici (2017) and Pierre Bourdieu (2012). Our hypothesis is that the sexual division of labor and other problems arising from male domination influenced the female occupation of public and artistic spaces, also interfering in the process of artistic creation. We establish connections with Rodrigo Gomes (2017) and Rodrigo Faour (2006) for studying the relationship between work and creation. In order to understand the gender representation in the poetics of the songs, under a historical light, we apply a methodology that includes parameters of harmony, semiotics and vocal behavior to examine the lyrics in six songs: “Pássaros na Garganta” [Birds in the Throat], “O Pardal” [The Sparrow], “Ah!”, “Man”, “A hora da onça beber água” [Time for the jaguar to drink water], and “Fico Louco” [I get crazy]. We thus proposed other aspects that relate to the subjectivities of the voice, as well as elements for a discussion about the visibility of the works and of the female artists who acted in the Vanguarda Paulista.

Keywords: Vanguarda Paulista; voice; gender studies; media songs; musical analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	capa <i>Rumo aos antigos</i>	p.27
Figura 2	capa <i>Grupo Rumo</i>	p.27
Figura 3	fachada do teatro Lira Paulistana	p.28
Figura 4	videoclipe “Delírio, meu”	p.75
Figura 5	videoclipe “Delírio, meu”	p.75
Figura 6	Tetê Espíndola, Tuca Fernandes e Suzana Salles cantando com Arrigo Barnabé	p.76
Figura 7	Virgínia Rosa e Suzana Salles cantando com Itamar Assumpção	p.77
Figura 8	capa <i>Pássaros na garganta</i>	p.86
Figura 9	exemplo musical “Pássaros na garganta”	p.89
Figura 10	exemplo musical “Pássaros na garganta”	p.89
Figura 11	exemplo musical “Pássaros na garganta”	p.90
Figura 12	exemplo musical “Pássaros na garganta”	p.91
Figura 13	capa <i>Vânia Bastos</i>	p.93
Figura 14	exemplo “O pardal”	p.95
Figura 15	exemplo “Bachianas n.4”	p.95
Figura 16	exemplo “Gymnopédie n.1”	p.96
Figura 17	capa <i>Ná Ozzetti</i>	p.98
Figura 18	exemplo musical “Ah!”	p.99
Figura 19	exemplo musical “Ah!”	p.101
Figura 20	capa <i>amme</i>	p.102
Figura 21	exemplo musical “Man”	p.105
Figura 22	capa <i>Suzana Salles</i>	p.107
Figura 23	exemplo musical “A hora da onça beber água”	p.109
Figura 24	exemplo musical “A hora da onça beber água”	p.110
Figura 25	exemplo musical “A hora da onça beber água”	p.110
Figura 26	capa <i>Batuque</i>	p.112

Figura 27 exemplo musical “Fico Louco”

p.114

Figura 28 exemplo musical “Fico Louco”

p.114

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Quantidade de Compositoras Encontradas	p.43
----------	--	------

SUMÁRIO

Introdução, em primeira pessoa	21
1. A Banda de Cá e o Bando de Lá	25
1.1 A Vanguarda Paulista: uma breve resenha histórica.....	25
1.2 Mulheres na vanguarda	30
2. Sabor de Veneno	37
2.1 Representatividade feminina	37
2.2 Representações de gêneros na canção das mídias	46
2.2.1 Discursos de violência contra as mulheres nas letras de música	54
3. Canto em qualquer canto	67
3.1 <i>Lugar de voz</i>	67
3.2 Divinas, prostitutas e histéricas: perfis comuns das cantoras	72
4. Cardápio Barra Pesada – análises	78
4.1 Metodologia	79
4.2 Tetê Espíndola - <i>Pássaros na Garganta</i> (1982)	85
4.3 Vânia Bastos - <i>O Pardal</i> (1986)	92
4.4 Ná Ozzetti - <i>Ah!</i> (1988)	97
4.5 Alzira Espíndola – <i>Man</i> (1991).....	101
4.6 Suzana Salles - <i>A Hora da Onça Beber Água</i> (1994).....	106
4.7 Virginia Rosa - <i>Fico Louco</i> (1997)	111
Falta alguma coisa - considerações finais	117

Referências	120
--------------------------	------------

Anexo	126
--------------------	------------

Introdução, em primeira pessoa

A palavra cantada é um mistério que tentamos cercar, estudar e analisar. Fazendo uso de várias ciências como semiótica, linguística, teoria musical, harmonia, sociologia, etnomusicologia, entre outras, podemos ter base para compreender o que está além da canção, o que, não passado diretamente, mexe subjetivamente com seus ouvintes.

Na presente pesquisa, pretendo ser mais uma a contribuir para o assunto, desta vez com o foco sobre a voz cantada, quem, e sobre o que se canta. Como estudiosa de música, voz e feminismo, minha atenção se voltará para a voz das mulheres que colaboraram na trajetória da nossa tradição cancional, e, para isso, será necessário partir de uma perspectiva de gênero. E, como feminista, adotarei frequentemente a escrita em primeira pessoa.

Na minha formação musical e acadêmica, reconheço que tive a oportunidade de receber sólida educação formal: estudando em escolas que me incentivaram a ter pensamento crítico, praticando atividades como natação, inglês, capoeira, teatro, dança e música até esta última me levar a escolhê-la como profissão. Para isso, tive apoio da família. Paralelamente ao ensino regular, fiz cursos de teoria, percepção musical e instrumentos. Meu curso de graduação, na Unicamp, foi em Música Popular, com especialização na Faculdade Santa Marcelina em Canção Popular. Hoje desenvolvo aqui esta pesquisa com base nesta formação intelectual que recebi.¹

Fui descobrindo minha afinidade com o universo acadêmico através de pesquisas de trabalhos de iniciação científica, pós-graduação, escrita de artigos, participação em congressos e atuação como monitora no ensino à distância de educação musical na UFSCAR.

Como educadora, passei também pelo SENAC, Canto do Brasil Atividade e Ensino Musical - entre outras escolas – e ministrei oficinas de cantos e arranjos vocais em espaços como Centro Cultural São Paulo, Centros Educacionais Unificados da Grande São Paulo e Festivais Universitários.

No meio artístico, componho, toco e canto em cinco grupos: Meia Dúzia de 3 ou 4, Casa7, Bolerinho, Tá Na Hora de Dormir e Vozeiral, este último sendo grande responsável pelo desabrochar da minha militância. Pois, ao me dizer feminista em minhas performances, senti uma

¹ E que ganharam maior aprofundamento ao realizar leituras e cursar disciplinas no curso de Pós-Graduação da ECA/USP.

necessidade de aprofundar o conhecimento sobre a luta, suas histórias, conquistas e ainda necessárias discussões que envolvem os direitos das mulheres².

Ao longo dos meus trabalhos, fui compreendendo que mesmo com toda estabilidade e privilégios que tive, o fato de eu ser uma mulher me marcava socialmente e definia meus lugares nos meios em que atuava. Não à toa, sou também professora – uma profissão bastante desvalorizada economicamente e fortemente marcada pela divisão sexual do trabalho. Como instrumentista, compositora e arranjadora, por vezes fui subestimada, a ponto de perder o crédito de criações que colegas e parceiros simplesmente não me imaginavam capaz de ter realizado.

A avaliação de características físicas e *objetificação* do meu corpo também foi uma experiência vivida em shows, contratações e, mais uma vez, de privilégios por eu apresentar traços europeus e próximos ao que a mídia apresenta como padrão de beleza – apesar de o corpo não atender a tais expectativas.

Ao entrar em contato com a literatura feminista por iniciativa própria - o que me inquieta, porque acredito que muitos desses livros deveriam ser estudados no ensino formal – fui percebendo que meus incômodos e experiências eram também vividos por outras mulheres nos mais diversos trabalhos e espaços públicos e privados.

Ao ler *Um teto todo seu*³ de Virgínia Woolf também entrei em contato com a questão da disparidade entre o número de autores masculinos escrevendo sobre mulheres - e suas diversas opiniões - e a quantidade de autoras falando de si e de outras. Por isso, Woolf reclama a necessidade de construir uma história da escrita feminina (2014, p.44).

Para tal, é preciso fazer o que chamamos de cânone, e ao mesmo tempo promovermos a ruptura do cânone majoritariamente masculino de produção científica e literária⁴. Se observarmos os dados no Brasil atual, 49% dos artigos científicos são produzidos por mulheres, porém, somente 27% dos institutos e faculdades são chefiados por elas - e nós⁵ (ELSEVIER, 2017). Os motivos englobam muitas razões como maternidade, jornadas duplas e triplas de trabalho ou

² Hoje, como ativista, escrevo sobre arte na Revista Azmina e tenho participado de encontros e congressos. Apresentei trabalhos e falas no 13º Fazendo Gênero e Mostra Mundo de Mulheres, na Caixa Cultural (Interfaces do feminino: diálogos e imagens), na Mackenzie (3ª Semana Delas – coletivo Zaha) e 28º Congresso da ANPPOM.

³ Texto de palestra sobre literatura feminina dada a estudantes das duas Universidades exclusivas para mulheres na Inglaterra na década de 1920.

⁴ Inclusive, para este trabalho, fiz um esforço para incluir muitas autoras nas referências bibliográficas.

⁵ Gender in the Global Research Landscape. Disponível em <<http://www.andifes.org.br/mais-representatividade-feminina-no-mundo-academico/>>. Acesso em 15 jul. 2018.

simplesmente a pouca credibilidade que a sociedade ainda imprime nas mulheres. Os 14% de cargos públicos eleitos que elas ocupam politicamente (de 2016 a 2018) é mais um dado que, além de exemplificar, torna urgente a reflexão de que nem as próprias mulheres se escolhem como suas representantes⁶.

Desde que entrei em contato com a música paulistana nas disciplinas que cursei na UNICAMP, passei a admirá-la profundamente. Tive, também, uma experiência rica e intensa cantando com Arrigo Barnabé sua famosa obra “Clara Crocodilo” durante três anos (entre 2009 e 2011). Nos grupos Bolerinho e Meia Dúzia de 3 ou 4, afirmo ser direta a influência do Grupo Rumo, Isca de Polícia, Premê, Tetê Espíndola e outros artistas relacionados à Vanguarda Paulista nas composições, arranjos e interpretações.

Consequentemente, ao assistir aos documentários *Daquele Instante em Diante, Lira Paulistana e Premê Quase Lindo*⁷, pude perceber o quanto as cantoras fizeram parte da criação do que chamamos até hoje de movimento de vanguarda, contudo essas mulheres foram menos citadas como protagonistas dessas histórias. Minha escolha, portanto, deu-se para colocá-las em evidência: mulheres cantoras da Vanguarda Paulista que são co-criadoras de uma estética que ainda hoje, tanta anos depois, está em processo de compreensão e absorção pela música popular das mídias no Brasil.

Toda essa experiência de vida levou-me a um envolvimento com os temas Vanguarda Paulista e estudos feministas. A despeito da consciência de que uma falta de distanciamento pode comprometer a normatividade acadêmica, sinto-me plenamente capaz de levar adiante a tarefa. Sobretudo reforço a necessidade de afirmarmos a coloquialidade como uma escrita para mulheres do terceiro mundo, expandindo a possibilidade de buscarmos outros tipos de olhar sobre a pesquisa e fornecermos diferentes modelos de texto (ALZAULDUÁ, 2009, p.305)

⁶ Ao descortinar a minha realidade enquanto mulher no meio musical, senti necessidade de mudar o tema da minha pesquisa que, ao ingressar no curso de pós-graduação em música da ECA-USP, seria Os Mulheres Negras – dupla formada por André Abujamra e Maurício Pereira na década de 1980. Ora, sigo sendo grande admiradora do trabalho da dupla, mas decidi escolher um novo tema que se alinhasse mais as minhas convicções.

⁷ LIRA PAULISTANA E A VANGUARDA PAULISTA. Direção: Riba de Castro, São Paulo: Buscavida Filmes, 2012. Suporte físico.

DAQUELE INSTANTE EM DIANTE. Direção: Rogerio Velloso, São Paulo: Instituto Itaú Cultural. 2011. Suporte físico.

PREMÊ: QUASE LINDO. Direção: Alexandre Sorriso e Danilo Moraes, São Paulo: Contato, 2015. Suporte físico.

O título da presente pesquisa, *Se a Obra é a Soma das Penas* é nome de uma canção da Vanguarda Paulista – assim como são os títulos dos capítulos - composta por Itamar Assumpção e Alice Ruiz. Na palavra “penas” cabem muitas comparações entre arte e pássaros, que têm como prática natural cantar, chocar ovos, e nos remete ao canto artístico feminino, tanto pela voz materna quanto no sentido de criar, dar vida a novas ideias que por vezes voam e, por vezes, são aprisionadas. Também é interessante a palavra penar – o que pode significar a vivência de uma mulher no contexto amplo sociocultural e, mais precisamente, no meio artístico musical midiático, que será abordado aqui.

No primeiro capítulo apresenta-se uma contextualização histórica da Vanguarda Paulista para que possamos compreender como era o mercado de música independente em São Paulo, o que se produziu esteticamente e de que modo as mulheres produziram e dialogaram com a movimentação.

Em seguida, no segundo capítulo, a questão feminista é aprofundada através de estudos de gênero que nos permitem ter uma compreensão acerca dos conceitos de representatividade e representação. Assim, observamos diferentes casos de como as mulheres foram destinadas a certos espaços e trabalhos – e restritas a outros – e também o tratamento simbólico que se deu às mesmas nas letras de música na canção das mídias no Brasil.

Já no terceiro capítulo, o tema principal é a voz. Ao visitar conceitos de Roland Barthes, Paul Zumthor e Adriana Cavarero, é proposta uma nova expressão para que possamos desconstruir certos preceitos a respeito da voz na sociedade e na arte.

No capítulo quatro será possível conhecer melhor a trajetória das cantoras na música das mídias do Brasil que transformaram e consolidaram estéticas no canto popular. Também apresenta-se a metodologia escolhida como base para a pesquisa e em seguida são realizadas análises de canções interpretadas pelas cantoras Tetê Espíndola, Vânia Bastos, Ná Ozzetti, Alzira Espíndola, Suzana Salles e Virgínia Rosa em seus trabalhos solos nas décadas de 1980 e 1990. Para tais análises é fundamental o reconhecimento do trabalho de Regina Machado como referência para este, pelos parâmetros desenvolvidos acerca de comportamento vocal e pelo fato da pesquisadora já ter realizado estudos que compreendem cantoras da Vanguarda Paulista.

Nas considerações finais, pontua-se a relação entre os temas escolhidos neste estudo e algumas reflexões proporcionadas pelo aprofundamento do conteúdo e pelas próprias análises.

1 A Banda de Cá e o Bando de Lá⁸

1.1 A Vanguarda Paulista: uma breve resenha histórica

De um modo geral costuma-se dar nomes para se referir a períodos e/ou gêneros musicais. Essa prática permite organizar e contextualizar historicamente os registros musicais para que possam ser estudados e divulgados posteriormente. O problema aparece quando ocorre a utilização do termo “movimento” para designar um agrupamento artístico sem que ele tenha sido concebido com essa ideia – o que implicaria na existência de um manifesto. A Vanguarda Paulista, por exemplo, entendemos e estudamos como movimento de vanguarda, devido à ruptura estética com o que conhecíamos como canção popular mediatizada até então. Mas, segundo depoimento de alguns artistas a entrevistas e pesquisas realizadas, o processo não foi organizado tampouco tinha propostas específicas - ao contrário, por exemplo, das intenções de Caetano Veloso e Gilberto Gil à respeito da Tropicália⁹.

A denominação “Vanguarda Paulista” se fixou apenas por ser uma criação de jornalistas do Rio de Janeiro que tentavam definir as tendências musicais de São Paulo na época (FENERICK, 2007, p.17). Wandir Doratiotto, músico e compositor do grupo Premeditando o Breque (Premê) preferiu definir o período como uma *movimentação* em vez de movimento¹⁰. Será usado, portanto, este termo daqui em diante.

O pesquisador Laerte Oliveira, por sua vez, salienta que “os músicos independentes identificados com a Vanguarda Paulista não estabeleceram qualquer tipo de união que pudesse caracterizá-los como um grupo” e que “sempre negaram a existência de um movimento de qualquer natureza, visto que as propostas estéticas não eram únicas” (2002, p.66).

No entanto, minha experiência permite afirmar que há muitos elementos em comum nas músicas desses artistas. Acredito até que, com o passar do tempo, muitos deles passaram a compreender suas obras desta forma.

⁸ Título de canção de Luiz Tatit.

⁹ “Um dos méritos dos tropicalistas foi o de intuir, no calor da hora, a existência de um projeto de exclusão e aplicar-lhe incontinenti o antídoto adequado. Caetano e Gil apostaram então todas as suas fichas na diversidade, no reconhecimento de todos os estilos que compuseram a sonoridade brasileira, sem qualquer restrição de ordem nacionalista, política ou estética” (TATIT, 2004, p.84).

¹⁰ Em entrevista concedida ao documentário LIRA PAULISTANA, direção: Riba de Castro, Buscavida, 2012.

Um processo comum a todos os artistas da Vanguarda Paulista, por exemplo, foi a existência de uma cena alternativa na cidade de São Paulo. A década de 1970 deu início a uma nova lógica de produção musical. Graças às novas possibilidades tecnológicas era possível fazer gravações, ensaios e apresentações em espaços menores e fora do circuito das grandes gravadoras, o que permitiu o surgimento de um mercado de música independente que conhecemos até hoje. O nome “independente”, então, tornou-se símbolo de todo um processo de produção de discos desde a gravação até a prensagem e distribuição.

Podemos observar, como exemplo, os dois primeiros discos do Grupo Rumo (lançados em 1981) *Rumo aos Antigos* e *Rumo*, sendo o primeiro de releituras de canções da Época de Ouro e o segundo em que se apresentava um repertório inédito do grupo. Os dois long-plays foram lançados de forma independente e surpreenderam com uma média de 20 mil cópias vendidas – o que no período foi considerado um grande alcance já que as formas de distribuição no mercado independente eram bem menos articuladas se comparadas às grandes gravadoras¹¹. Além disso, o Rumo ainda recebeu naquele ano dois prêmios da APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes): “melhor grupo vocal” e “melhor grupo instrumental”.¹²

¹¹ Hoje com a internet influenciando a distribuição e o financiamento coletivo sendo uma alternativa de produção, o mercado independente funciona com uma nova lógica. Porém não pretendo entrar nessa questão.

¹² Disponível em: <www.gruporumo.com.br>. Acesso em: 27 maio 2017.

Figuras 1 e 2: Capas dos discos Rumor e Rumor aos Antigos
 Fonte: Página Oficial do Grupo Rumor

Além disso, a Vanguarda Paulista teve outro elemento em comum que contribuiu para a concentração desses trabalhos que recriavam a canção: o teatro Lira Paulistana. Idealizado por Wilson Souto Junior (o “Gordo”) e Waldir Galeano, o Lira Paulistana teve uma participação indispensável na projeção dos artistas e das inovações estéticas que eles propunham na cena independente de São Paulo. Foi palco de inúmeros shows, concentrou um público expressivo, se expandiu como selo de música e jornal, e até hoje é consultado como acervo deste período na música paulistana.

Figura 3: Lira Paulistana
 Fonte: Página da Vanguarda Paulista

Muitos grupos e artistas passaram pelo teatro do Lira Paulistana. Mas alguns são considerados indispensáveis para falarmos sobre a Vanguarda Paulista. São eles: Grupo Rumo, Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia, Premeditando o Breque e Língua de Trapo (Arrigo Barnabé e sua banda Sabor de Veneno não chegaram a se apresentar no teatro). Desses grupos podemos observar a presença de intérpretes que simultaneamente ou posteriormente desenvolveram suas carreiras-solo como Suzana Salles, Ná Ozzetti, Eliete Negreiros, Tetê Espíndola, Vânia Bastos, Virgínia Rosa e Neuza Pinheiro.

Sobre os espaços da cidade de São Paulo que abrigaram a Vanguarda Paulista, Fenerick comenta:

Certamente o mais importante deles foi o teatro Lira Paulistana. Mas esse não foi o único. Outros espaços como o Sesc Pompéia, o Museu da Imagem e do Som (MIS), o Museu de Arte de São Paulo (MASP), parques e praças, faculdades (como a Faculdade de Filosofia da USP), a Funarte, etc. Na televisão e no rádio, alguns espaços também foram conquistados, mas circunscritos à margem da grande audiência, como foi o caso do *Fábrica do Som* da TV Cultura (1983/1984), o programa *Mocidade Independente* na TV Bandeirantes, e o programa de Maurício Kubrusly, na Rádio Excelsior FM de São Paulo. (2007, p.57)

Apesar de alguns artistas da Vanguarda Paulista dizerem não compreender a nomenclatura, nem reconhecer as vantagens e desvantagens desta classificação, acredito que é

possível falarmos também em elementos musicais e performáticos em comum que marcaram suas obras e reinventaram a estética da canção popular urbana.

Como primeiro exemplo, o canto falado pode ser notado nas gravações do Grupo Rumo, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e Premeditando o Breque. Nos contextos do samba de breque e da Jovem Guarda, a fala aparecia como parte da performance, fosse executando comentários (no caso do samba de breque) ou narrando histórias (Jovem Guarda). Já o canto falado, que de alguma maneira tem sua referência inicial no samba, é levado a experimentos radicais com os artistas da Vanguarda.

Experimentações com timbres e emissão vocal também aparecem em diversos trabalhos do período. Podemos listar estridência, desafio da extensão da voz em regiões agudas e graves, e até cantos parodiados.

Outro elemento relevante é a performance cênica. No documentário *Daquela Instante em Diante*¹³ muitos parceiros de Itamar Assumpção relatam sua obsessão com ensaios e busca por gestos milimetricamente combinados. Encontramos a mesma preocupação nos registros de shows do Premeditando o Breque e de Arrigo Barnabé e sua Banda Sabor de Veneno.

Sobre as composições, é notável a recorrência de canções com narrativas extensas, melodias atonais ou politonais e complexas ritmicamente - o que de certa forma foi possível devido à liberdade criativa e à não-relação com o grande mercado - somados a um estilo cronista e irônico de retratar a cidade de São Paulo, conforme destaca Mauro Clemente, que estudou o grupo Premeditando o Breque (Premê):

(...) acreditamos que as canções da Vanguarda Paulista, gravadas nos anos 1980 (em sua maioria), podem nos ajudar a compreender este hiato entre a São Paulo dos anos 1970 e a do começo dos anos 2010. Já que estes artistas se permitiram falar sobre aspectos específicos da cidade, com a marca da oralidade característica do paulistano, contando histórias do cidadão comum perdido neste imenso cenário de metrópole. (CLEMENTE, 2016, p.92)

Na presente pesquisa todos os elementos serão revisitados para as análises, sempre em relação com o trabalho das intérpretes escolhidas. Porém o foco maior será na performance

¹³ Direção: Rogério Velloso, Instituto Itaú Cultural, 2011.

compreendendo voz, questões musicais de composição e arranjo, sempre cercadas pelas questões de gênero.

A *movimentação* da Vanguarda Paulista tem rendido muitos estudos, eventos comemorativos, discussões e filmes documentais. Dentre os trabalhos que contribuíram até então para minha pesquisa estão as produções acadêmicas e literárias de Mauro Clemente, Maria Clara Bastos, Regina Machado, Ana Carolina Murgel, Anajá Santos, Laerte Oliveira e José Adriano Fenerick.

Dentre os filmes em formato de documentário, reafirmo minhas consultas em *Daquela Instante em Diante* – sobre a obra de Itamar Assumpção, *Premê Quase Lindo* e *Lira Paulistana* – no qual faço uma breve e honrosa aparição cantando ao lado de Arrigo Barnabé em uma comemoração de 30 anos do surgimento do teatro. Além dessa comemoração, foi possível observar a existência de inúmeros festivais e homenagens à Vanguarda Paulista com shows e debates nos últimos anos, principalmente na cidade de São Paulo.

Todavia, acredito que ainda há a necessidade de tornar as mulheres que participaram da movimentação também protagonistas sob a ótica de pesquisas, filmes e festivais. Para isto, pretendo, com este trabalho, contribuir para que esta lacuna seja preenchida.

1.2 Mulheres na vanguarda

A palavra vanguarda vem do termo francês *avant garde* que significa guarda avançada de um exército (MICHAELIS, 2002). Na arte, a mesma palavra remete à uma estética de ruptura, a algo que em determinado momento é considerado novo. Ora, falar sobre a participação feminina nas guerras já seria um assunto complexo porque apesar de muitas mulheres terem integrado exércitos não só nas funções de cuidados médicos, mas de batalha, o meio militar é fortemente masculino. Se os nomes dos postos soldado, cabo, general, comandante, major, por exemplo, excluem o gênero feminino, imaginem como as relações se dão na prática.

No livro *A guerra não tem rosto de mulher*, escrito pela jornalista ucraniana Svetlana Aleksievitch contam-se as histórias das mulheres que participaram da II Guerra Mundial pela URSS e que não falam apenas da vitória - prioritariamente ensinada - mas do sofrimento que passaram com suas relações familiares e afetivas, seus corpos, suas psiques. O livro, que foi

censurado durante 20 anos até poder ser publicado, nos mostra mais uma história de vozes silenciadas¹⁴.

Voltando à arte - assim como na guerra - socialmente as funções referentes intelecto costumam ser associadas a habilidades masculinas, pois nossa filosofia, história e ciência foram criadas e registradas por homens.

No entanto, questiona-se o quanto essas ideias são exclusivamente deles. Mais adiante, apontaremos situações de mulheres que tiveram criações roubadas, nomes apagados de autorias ou, simplesmente, não foram tão valorizadas quanto seus companheiros e familiares. Por isso, pensar em mulheres na linha de frente, ou seja, em movimento de vanguarda é fundamental. Fazer-se saber suas histórias, criações e genialidades é importante para recompor a história de toda uma sociedade, registrada em livros e documentos de toda a espécie.

Se pensarmos nos movimentos de ruptura da música das mídias no Brasil, antes da Vanguarda Paulista, temos Bossa Nova e Tropicália como momentos expressivos. Por essa razão, ocupamo-nos das mulheres que participaram desses movimentos: Dolores Duran e Maysa, artistas do samba-canção e precursoras da Bossa Nova, foram cantoras e compositoras que, em suas letras, já mostravam pontos de vista femininos – matéria a ser discutida adiante. Além disso, participaram do universo boêmio, no qual aconteciam conversas sobre os possíveis rumos que a música estava tomando.

Já o disco *Canção do amor demais*, gravado pela cantora Elizeth Cardoso¹⁵ é considerado historicamente um prólogo da Bossa Nova, pois foi fundamental para que João Gilberto mostrasse sua batida de violão e que a parceria entre Tom Jobim e Vinícius de Moraes fosse consolidada e divulgada (CRAVO ALBIN, 2003, p.211).

Todavia, nenhuma destas propôs em seus trabalhos uma assimilação estética do canto minimalista que João Gilberto inseriu na prática das canções. Por isso, Nara Leão é uma artista que se destacou não apenas por apresentar uma voz de emissão leve, clara, em favor do texto e sem vibratos, projeções e floreios, mas também por estar em contato politicamente com as propostas de valorização cultural e reflexões sobre arte e política. O fato de Nara ter transitado pela Bossa Nova, canção de protesto, e Tropicália deve ser lembrado e valorizado por sua

¹⁴ Com isso Svetlana ganhou o Nobel de Literatura em 2015 por “sua obra ser considerada polifônica, um monumento do sofrimento e da coragem do nosso tempo”.

¹⁵ Gravado em 1958 nos estúdios Columbia e lançado pelo selo Festa.

capacidade de acompanhar os diferentes momentos políticos e estéticos e fazer-se presente em todos como intérprete e pensadora (CRAVO ALBIN, 2003, p.221).

Gal Costa, também presente na Tropicália, marcou vocalmente uma geração de cantoras que apareceram depois, por apresentar um canto em região aguda sem perder a frontalidade, com uma voz que, por essa colocação, continha um timbre muitas vezes metálico e uma emissão potente. Além disso, ousou nas performances ao explorar seu corpo através de figurinos e gestos que provocavam e afirmavam sua ampla sensualidade (MACHADO, 2011, p.39).

Rita Lee, em participação especial na Tropicália, como membro do grupo Os Mutantes, conta em suas memórias (2016) as dificuldades que viveu nas relações do grupo. Cita, por exemplo, a decisão de assinarem os três todas as composições - o que se arrepende hoje - e sua expulsão por ser considerada inadequada para o futuro virtuose e experimental da banda.

No capítulo tradição das cantoras no Brasil discorreremos mais sobre essas e outras cantoras e suas vozes que construíram a história, consolidando estilos, timbres e interpretações através da repetição e do que Júlio Diniz nomeou de *genealogia do canto* (DINIZ, 2003, p.99).

Na Vanguarda Paulista, por sua vez, podemos observar que as mulheres ocuparam muitas funções, fato raro até então, já que o espaço mais comum a elas era o da cantora. Desta vez, tivemos também compositoras, instrumentistas e produtoras.

Contextualizando esse momento com os movimentos feministas, a década de 1980 vivia um período fértil causado pela chamada segunda onda a partir dos escritos de Simone de Beauvoir¹⁶ (1960) discussões sobre violência contra as mulheres e novas legislações a respeito de controle reprodutivo, liberdade sexual e divórcio.

Um pouco antes, em 1975, houve o ano internacional da mulher em que a ONU oficializou a data de 8 de março como um dia para celebrar as conquistas feministas e discutir as necessárias mudanças a respeito dos direitos das mulheres. A televisão brasileira dialogou com o período através da novela “Malu Mulher” que discutia o divórcio e a violência doméstica e do programa “TV Mulher”, no qual se discutia sexualidade, estereótipos femininos, religiosidade e outros assuntos polêmicos.¹⁷ Era, portanto, um momento favorável para que as mulheres

¹⁶ Reverberações do livro “O Segundo Sexo” lançado em 1949 em que Simone propôs a discussão de que ser mulher é uma construção social.

¹⁷ Malu Mulher foi ao ar de maio/1979 a dezembro/1980 e TV Mulher foi exibido de 1980 a 1986, ambos produzidos pela Rede Globo.

ocupassem os espaços públicos, expandindo seus trabalhos experimentando e criando. Assim comentou o antropólogo Darcy Ribeiro sobre o Censo de 1980:

A participação da mulher na população economicamente ativa, que era de 15,3% em 1920, passa a 20,9% em 1970 e 27,4% em 1980. A maioria delas trabalhando ainda como domésticas, funcionárias, lavradoras, costureiras, professoras e operárias; mas elas já invadem, valentes, os outros campos. Na universidade, as meninas saltaram nos últimos vinte anos de menos de 10 para mais de 60% de alunado. (RIBEIRO, 1985, p.246)

Das mulheres que marcaram presença na Vanguarda Paulista, começemos por Regina Porto que, junto a Arrigo Barnabé venceu o Festival Universitário da Canção da TV Cultura de São Paulo de 1979 com a composição “Diversões Eletrônicas”. Hoje, Regina é compositora e pianista inserida no meio da música contemporânea erudita.

Ciça Tuccori, também pianista, foi integrante do Grupo Rumo. Faleceu em 2001 e recebeu homenagens por seus parceiros de grupo¹⁸.

Bia Aydar foi produtora do Premeditando o Breque, e em entrevistas que concedeu sobre o período aborda principalmente a dificuldade de mediar as composições críticas e cômicas do grupo e a censura do contexto político do regime militar. Seu papel foi fundamental para que o Premê conseguisse lançar seus discos e se apresentar sem maiores complicações¹⁹.

A respeito do trabalho de produção, destaca-se uma questão de relações de gênero para refletirmos. Apesar de não ter relação direta com o fazer artístico em cena, a produção cultural tem função tão relevante quanto, principalmente nas últimas décadas em que o mercado ganhou possibilidades de nichos e alcances diversificados. No começo do que reconhecemos como mercado de canção no Brasil, com as primeiras gravadoras e a Rádio Nacional, houve uma formação recorrente de parceria entre cantoras mulheres e produtores homens. Mas o que acontecia de fato era uma necessidade de “aval” desses homens, geralmente familiares destas cantoras. Como observa Maria Áurea Santa Cruz, “ao que tudo indica, geralmente esse acesso ao grande público só se tornava possível com a intermediação de um pai, marido ou qualquer outro parente, normalmente já engajado no meio” (1992, p.20).

¹⁸ Apesar da relevância do seu trabalho, não foi possível, até finalização deste trabalho, encontrar maiores informações sobre sua biografia.

¹⁹ Considerações formuladas a partir da análise dos depoimentos de Mário Manga, Wandí Doratiotto e Bia Aydar no filme PREMÊ QUASE LINDO.

À medida em que o mercado cresceu e as funções se expandiram para a ocupação feminina pudemos notar a inversão desses papéis, ou seja, uma grande insurgência de produtoras mulheres parceiras de músicos homens. É o caso de Paula Lavigne e Caetano Veloso, Neusa Martins e Tom Zé, Patrícia Vasconcelos e Naná Vasconcelos, e mais especificamente na Vanguarda Paulista, Mario Manga e Bia Aydar.

No entanto, apesar da inversão de papéis, pode-se notar que a hierarquia de gênero se mantém a partir de uma compreensão da mudança do mercado ao longo do século XX. Afinal, a função da produção se transformou, sendo, antes, um papel de poder decisivo enquanto hoje aparece como um suporte – muitos artistas, inclusive, fazem sua própria produção. Ou seja, se nos baseamos em uma hierarquia de empregos formais, é possível retratar a relação empregador/empregado da seguinte forma:

- Período de grandes gravadoras, rádios e emissoras (de 1930 a 1990): produtor (empregador²⁰)/artista (empregado).
- Período de música independente música independente (a partir de 1970): produtor (empregado)/artista (empregador).

Refletindo sobre essa mudança, é preciso entender como se destacam homens e mulheres nesses papéis e questionar as relações que se mantêm com a dominância do sexo masculino.

Voltando às mulheres na Vanguarda Paulista, faz-se fundamental citar a escritora e poeta Alice Ruiz, que, de todas as mulheres que participaram da movimentação, talvez tenha sido a única artista que se declarou publicamente feminista. Alice apresentou suas críticas e desejos de se colocar enquanto artista questionando estereótipos de gênero em grande parte de sua obra, sendo ela poesias, artigos jornalísticos e composições musicais.

Segundo Ana Carolina Murgel, estudiosa da obra de Alice Ruiz, esta divulgou seus poemas pela primeira vez aos vinte e dois anos, quando conheceu Paulo Leminski, também poeta e seu futuro companheiro de vida. Este identificou em seus escritos o formato de *haikai* despertando o interesse da escritora pela poesia japonesa. Murgel complementa:

²⁰ Apesar do fato de que os produtores também eram empregados das grandes gravadoras, suas opiniões tinham bastante peso nos planejamentos e decisões sobre as obras musicais.

Em seu livro *Poesia pra tocar no rádio* (Blocos/1999), Alice conta que sonhava ser cantora, mas que não tinha afinação e fôlego para isso: ‘como sempre rascunhei alguns versos, meu sonho foi se transfigurando em composição de letras, sem que eu percebesse’. (MURGEL, 2005, p.25)

A descoberta do feminismo se deu para a poeta através da maternidade ao observar a filha que, ao brincar de casinha, a imitava nos afazeres domésticos. Alice declarou “Eu fiquei olhando aquilo e pensei ‘mas que exemplo eu estou dando pra minha filha?’ Então comecei a escrever ensaios sobre a mulher e fui atrás de revistas, e duas aceitaram os meus artigos” (apud MURGEL, 2005, p.26).

Hoje, ao comentar sobre o período e suas convicções feministas que foram bastante exploradas em artigos, há um reconhecimento do contexto e de sua geração de mulheres como a que tomou consciência e tomou para si a necessidade de mudança. Segundo Alice, não foi por acaso a grande quantidade de divórcios na época: “Eu fico vendo que o que nós fizemos deu frutos. Mulheres de hoje são infinitamente mais interessantes do que nós éramos [...] antes dessa acordada, sabe?” (apud MURGEL, 2005, p.27).

A participação de mulheres no desdobramento da Vanguarda Paulista se intensificou com a banda Orquídeas do Brasil formada na década de 1990 por Tata Fernandes, Miriam Maria, Simone Soul, Lelena, Renata Mattar, Geórgia Branco, Adriana Sanchez, Simone Julian, Nina Blauth e Clara Bastos, todas cantoras e instrumentistas que acompanhavam Itamar Assumpção. Segundo a cantora Tata Fernandes, Itamar decidiu montar a banda justamente porque “não aguentava mais tocar com homem”²¹.

Recentemente, em 2014, Arrigo Barnabé se inspirou em Itamar e as Orquídeas do Brasil para formar um grupo também acompanhado por instrumentistas mulheres, criando assim o Claras e Crocodilos, composto por ele, Paulo Braga, Mário Manga, Joana Queiroz, Maria Beraldo, Ana Karina Sebastião e Mariá Portugal. Esta formação deu nova visibilidade ao trabalho

²¹ Entrevista consultada em <www.benditoitamar.wordpress.com>. Acesso em 13 jul. 2018.

de Arrigo e possibilitou às instrumentistas o desdobramento de outros trabalhos como o aclamado grupo Quartabê²².

Concentremo-nos, agora, nas cantoras da *movimentação*: Ná Ozetti, Tetê Espíndola (que se fez presente também como compositora), Suzana Salles, Vânia Bastos, Neusa Pinheiro, Eliete Negreiros, Virgínia Rosa, Alzira Espíndola e Cida Moreira, aquelas que mais apareceram nos registros fonográficos, televisivos e históricos, seja integrando um grupo permanentemente como Ná Ozzetti no Rumo, quanto participando dos coros femininos das bandas de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, o que foi feito por Tetê Espíndola, Vânia Bastos, Suzana Salles, Eliete Negreiros, Neusa Pinheiro e Virgínia Rosa – algumas inclusive transitaram entre ambos.

Ao realizar esta pesquisa, entrei também em contato com Eliana Estêvão e seu disco *Bailarina* (1981). Eliana cantou com Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção e gravou músicas de ambos, mas sua passagem pela Vanguarda Paulista parece ter sido breve, já que a cantora foi morar no exterior e desenvolveu trabalhos distantes esteticamente do que fez neste primeiro disco.

No capítulo das análises veremos com mais detalhes o quanto essas cantoras – as seis que escolhi pesquisar: Tetê Espíndola, Vânia Bastos, Ná Ozzetti, Alzira Espíndola, Suzana Salles e Virgínia Rosa – desenvolveram em seu canto alguns destes elementos e levaram para seus trabalhos solos o impacto musical da Vanguarda Paulista.

Antes, porém, cabem algumas palavras sobre as dificuldades pelas quais estas e outras artistas mulheres passaram, tendo em conta o poder de voz com que contaram historicamente.

²² Formado por Maria Beraldo, Mariá Portugal, Joana Queiroz e Rafael Montorfano, o grupo foi contemplado pelo edital da Natura para a gravação do segundo disco (2018). Muito me surpreende e agrada o fato de um grupo de música instrumental experimental ter esse tipo de alcance e aceitação.

2 Sabor de veneno²³

2.1 Representatividade feminina

Sob o título da canção de Arrigo Barnabé, pretende-se apresentar, a partir de um breve panorama histórico e cronológico as dificuldades enfrentadas pelas mulheres que ocuparam espaços públicos e entraram no meio artístico e, mais especificamente, no mercado da música das mídias no Brasil. Por tais enfrentamentos, é possível considerar seus trabalhos um ato de resistência que, neste momento, apontamos algumas das razões. Uma análise das estruturas socioeconômicas e como estas foram marcantes para as construções de gênero tal qual a conhecemos.

Os estudos feministas buscam, muitas vezes, além de analisar o contexto em que estamos, a origem da opressão às mulheres. Algumas escritoras - como Silvia Federici²⁴ - entendem os sistemas patriarcado e capitalismo como distintos, porém sobrepostos, e analisam como a acumulação de terras e capital aprofundou a desigualdade de gêneros.

Partindo do conceito marxista *acumulação primitiva*²⁵ Federici propõe uma análise crítica ao termo, pois enquanto Marx se baseia no proletariado assalariado de sexo masculino e na produção de mercadorias, esta examina a acumulação primitiva a partir do ponto de vista das mudanças que se introduziu na posição social das mulheres e na produção da força de trabalho (2017, p.26).

Para tal, a autora propõe em seu livro *O Calibã e a Bruxa* (2017) que se compreenda a construção do sistema capitalista a partir de três reflexões feministas: como se desenvolveu a divisão sexual do trabalho, o processo de exclusão das mulheres do trabalho assalariado e sua subordinação aos homens, e a mecanização do corpo proletário que transformou o corpo feminino em uma máquina de produção de novos trabalhadores.

É possível pensar nessas três reflexões em relação à participação feminina no mercado artístico, o que faremos a seguir.

²³ Composição de Arrigo Barnabé.

²⁴ Silvia Federici é uma ativista italo-estadunidense que critica os efeitos do capitalismo nas relações de gênero.

²⁵ Acumulação primitiva é o termo proposto por Marx para caracterizar o processo político no qual se sustenta o desenvolvimento das relações capitalistas (FEDERICI, 2017, p.25).

Denominamos até hoje *divisão sexual do trabalho* o processo que socialmente e economicamente destina indivíduos para funções de acordo com o gênero. “A divisão sexual do trabalho possibilitaria ressaltar uma forma de opressão comum às mulheres, da qual decorre a definição das mulheres como classe cujos interesses estariam em conflito com os interesses da classe que as exploraria, os homens” (BIROLI, 2017, p.35).

Em *Mulheres, Raça e Classe*, a feminista negra e ativista Angela Davis reforça esse tipo de análise voltando suas pesquisas para o período de industrialização nos Estados Unidos. Antes deste, Davis cita o fato de que as tarefas domésticas eram valorizadas pois na economia agrária uma mulher era fiandeira, tecelã, costureira, padeira, produtora de manteiga, fabricante de velas e sabão, além de ter conhecimentos medicinais protegendo sua família e comunidade.

Com a industrialização, a maioria dessas mercadorias passou a ser feita fora das casas, tendo um novo objetivo de atender a demanda de lucro dos empregadores. A partir dessa mudança, houve uma “separação *estrutural* entre a economia familiar doméstica e a economia voltada ao lucro do capitalismo”, sendo as tarefas de casa naturalmente definidas como um trabalho inferior (DAVIS, 2016, p.231).

Assim, as funções “femininas” limitaram as mulheres socialmente e passaram a pertencer aos espaços privados, enquanto aos homens foi destinado o espaço público reforçado através da política, arte e intelecto. De acordo com o pesquisador Rodrigo Gomes:

Em boa parte da literatura sociológica e antropológica é empregada a dualidade homens-esfera pública/mulheres-esfera privada. Nesta direção, Roberto DaMatta (1997) propõe uma leitura da sociedade brasileira a partir das categorias casa (privado) e rua (público). Para DaMatta, tais termos não designam simplesmente espaços geográficos, mas categorias sociológicas, entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotada de positividade e domínios culturais institucionalizados. (GOMES, 2013, p.362)

Compreendendo, então, que a destinação das mulheres às funções domésticas foi um projeto econômico, é relevante ressaltar dois pontos: em primeiro lugar, o fato de que dentro do sistema patriarcal sempre houve outras formas de opressão, principalmente de raça e classe.

Há, de fato, um tipo de exploração que se efetiva porque o trabalho doméstico é realizado *pelas mulheres*, mas isso não significa que seja realizado nas mesmas condições por mulheres brancas e negras, pelas mais ricas e pelas mais pobres ou por mulheres de diferentes partes do mundo. (BIROLI, 2017, p.35)

É preciso também desmistificar o papel da maternidade incutido nas mulheres por interesses sociais, religiosos e econômicos. A imagem romantizada da mãe ganhou força e difusão a partir do século XVII, com uma nova filosofia preconizada por Jean Jacques Rousseau que trouxe uma perspectiva de novos valores ao casamento e à maternidade, aliados a felicidade, liberdade e amor.

É aqui que começa a se formar a noção de família que perdura até hoje. Aos poucos, a amamentação, antes relegada às amas de leite, passa a ser valorizada como um laço entre mãe e filho. (...) A ampliação das responsabilidades maternas fez-se acompanhar, portanto, de uma crescente valorização da mulher-mãe, a ‘rainha do lar’, dotada de poder e respeitabilidade, desde que não transcendesse o domínio doméstico. (...) No entanto, essa ‘valorização’ se transformou em *culpabilização*. (NÃO ME KAHLO, 2016, p.118)

Historicamente, as mulheres que buscaram transgredir o papel da “mãe-dona de casa” e se aventurar nos estudos, artes criativas e lutas políticas passaram a ser marginalizadas e julgadas como loucas, histéricas, bruxas ou prostitutas. No capítulo 3 demonstraremos como essas personagens habitam até hoje nosso imaginário quando se trata de vozes femininas. Por isso, talvez, o papel das cantoras tenha sido mais absorvido socialmente do que o de compositoras e instrumentistas - funções apartadas pelo que se considera “exercício intelectual”.

Mesmo assim, não foi uma tarefa simples para aquelas que adentraram o mundo artístico-musical. Podemos destacar aqui três razões que elucidam algumas dificuldades: em primeiro lugar, a necessidade - prática ou simbólica - de um aval masculino. Dos inúmeros exemplos de mulheres que viveram nessa situação, podemos citar Clara Schumann, pianista alemã que acompanhava seu pai Friedrich Wieck em turnês de concertos pelos países europeus no século XIX (SILVA, 2008) até Dalva de Oliveira, cantora da Época de Ouro do rádio, que conquistou espaço como cantora nas décadas de 1940 a 1960, através da intermediação de homens como o empresário Antônio Zovetti, o diretor da Rádio Ipanema Milton Guita e o cantor e compositor Herivelto Martins, posteriormente seu companheiro (CRAVO ALBIN, 2018)²⁶.

A segunda razão que marca uma predominância na presença feminina pela voz talvez seja a competitividade feminina alimentada pela sociedade e pelo próprio mercado. No livro *As vozes*

²⁶ Dicionário Cravo Albin. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/dalva-de-oliveira/dados-artisticos>. Acesso em 01 ago. 2018.

da canção na mídia, Heloísa Valente comenta que, no século XIX, com o sucesso de cantoras líricas que recebiam libretos escritos especialmente para elas, iniciando uma rivalidade em que a maior estratégia já era a da propaganda, que pressupunha “uma imagem criada em torno do(a) artista em cartaz” (2003, p.48). Esta estratégia teve continuidade pelos séculos seguintes, se intensificando com a indústria cinematográfica e, posteriormente, a televisiva. A lógica competitiva impressa pela mídia também ocorreu nos festivais e programas de auditório em que comparava-se compositores e intérpretes, e no caso das cantoras ainda levava-se em conta suas características físicas.

Já a terceira razão implica uma dificuldade das mulheres permanecerem no meio artístico, dada a complexa conciliação entre carreira e vida pessoal (casamento, família e administração da casa) através da divisão sexual do trabalho. Se voltarmos à história de Clara Schumann, é possível notar a existência dessa dificuldade através de seus diários. Neles a pianista relata que, ao se casar com Robert Schumann e ter filhos, seus estudos foram comprometidos, por falta de tempo e por seu sucesso não ser bem visto pelo companheiro.

Pelas anotações deste diário pode-se ter uma idéia da mudança radical que se realizou na vida da mulher Clara Josephine, criada para ser uma grande estrela e transformada, por um documento, em dona de casa, esposa, mãe, confidente, suporte do marido compositor, regente e diretor musical.

Feliz nos momentos em que juntos compartilhavam os estudos sobre Beethoven, Shakespeare e Bach, mas angustiada pela falta de um piano só para si, em que pudesse praticar e compor, ainda que nas poucas horas em que suas atribuições lhe permitissem. (SILVA, 2008, P.34)

No livro *O Feminino na MPB* (2017), o antropólogo Rodrigo Gomes comenta a mesma questão citando alguns exemplos de declarações dadas por artistas que reforçam essa dificuldade de mediação entre casa e carreira. Citando, por exemplo, Aurora Miranda - irmã de Carmem Miranda - que disse certa vez em entrevista:

Eu parei quando soube que devia. (...) Há vinte e seis anos eu sou muito bem realizada no matrimônio. Não há nada que me faça passar por cima disso. Eu não acredito que se possa levar avante as duas coisas, a arte e essa parte. Você me cite um caso que eu quero ouvir. Não existe. (apud GOMES, 2017, p.168).

Além de Aurora, Gomes apresenta depoimentos das sambistas Otilia Amorim, Vó Maria e Dona Zica e suas declarações semelhantes, observando que “poderia confrontar esses casos listando inúmeras mulheres que conseguiram equilibrar as duas dimensões (...) mas, de fato, parece ser uma problemática essencialmente feminina” (GOMES, 2017, p.168).

O relacionamento como forma de apagamento de artistas também aparece ao mudarmos o foco da profissão de cantoras para compositoras. Há, por exemplo, casos em que as composições de mulheres que ainda hoje são atribuídas a seus parceiros maridos, irmãos ou amigos. É o caso de Almira Castilho e Anastácia, cujas composições ficaram mais conhecidas pela autoria de seus companheiros, respectivamente, Jackson do Pandeiro e Dominginhos. Dona Ivone Lara também teve sambas assinados por seus familiares para evitar julgamentos sociais (SANTA CRUZ, 1992, p.22). Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro cita o fato de compositores não terem incluído seu nome quando fez o samba-enredo do Império Serrano em parceria com Silas de Oliveira e Bacalhau:

Fizeram os prospectos, mas no prospecto veio Silas de Oliveira e Bacalhau. Aí o Fábio Mello disse: (...) ‘E Ivone Lara?’. Viu, já tinha aquela coisinha de mulher... Aí ele disse: ‘Tem que fazer outro prospecto e botar o nome da Dona Ivone aí, sem o nome da Dona Ivone então tira as partes que ela botou’”. (apud GOMES, 2017, p.174)

Refletindo sobre a entrevista percebe-se que mesmo para questionar o espaço de Dona Ivone como compositora foi necessária a fala de um homem, cuja palavra costuma carregar mais credibilidade nas relações de trabalho.

Ao seguirmos a investigação dos casos de apagamento nas artes além da música, foi possível encontrar diversos exemplos de relacionamentos entre artistas em que os homens tiveram mais reconhecimento que suas companheiras. Em tais histórias, hoje questiona-se a dinâmica desses relacionamentos - muitas vezes abusivos²⁷ - e até a autoria de obras famosas – prática chamada por estudiosas feministas de *bropropriating*²⁸, a começar pelo *Urinol* de Marcel Duchamp, obra cuja autoria é questionada em estudos havendo a possibilidade de ter sido uma

²⁷ A expressão relacionamento abusivo designa uma relação na qual um dos indivíduos exerce manipulação através de abuso emocional, financeiro, sexual ou agressão física. (Não Me Kahlo, 2016).

²⁸ O conceito é uma junção de *bro* (curto para *brother*, irmão, mano) e *appropriating* (apropriação) e se refere a quando um homem se apropria da ideia de uma mulher e leva o crédito por ela em reuniões. Criado por Jessica Bennet, editora de gênero do jornal The New York Times.

criação de sua amiga Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven²⁹. Nesse caso, a proposta dadaísta e transgressora do *readymade* - um artigo de uso cotidiano exposto como objeto de arte - permitia recriações de obras e trocas de autorias nos envios de material para exposições. No entanto, a magnitude do conhecimento deste trabalho específico de Duchamp não abarcou a divulgação da Baronesa Elsa como uma das poucas mulheres dadaístas, tampouco considerou sua parte na criação do *Urinol*.

Para que consideremos mais de uma situação, na literatura é possível revisitar a história do casal de escritores F. Scott e Zelda Fitzgerald, na qual há registros de acusações de Zelda em ter seu diário plagiado pelo marido (RUBIO, 2009, p. 357). Outra escritora e também pintora Françoise Gilot descreve em seu livro *Minha Vida Com Picasso* (1951) a relação abusiva que viveu com Pablo Picasso.

Gilot foi a única mulher a deixar o pintor, que parece ter sido abusivo em todos os seus relacionamentos. A última esposa de Picasso, Jacqueline Roque, cometeu suicídio com uma arma de fogo; Marie-Thérèse Walter se enforcou. A bailarina Olga Khoklova e a fotógrafa Dora Maar, que desistiram de suas carreiras profissionais por ele, ‘enlouqueceram’. (CALIL, 2018, p.19).

Voltando à música brasileira, Marília Batista, cantora considerada a melhor intérprete das composições de Noel Rosa pelo próprio compositor, Gomes demonstra o quanto ela se esforçou para que pudesse ser reconhecida também por suas músicas. Ao ser entrevistada para o Museu da Imagem e do som em 1967, demonstra o autor que há um “constante entrave: por um lado os entrevistadores querendo saber sobre a relação dela com Noel Rosa e por outro a artista querendo ser reconhecida como compositora e como uma figura independente dessa relação.” (GOMES, p.175). O depoimento assim registra:

(...) agora dá licença que eu faço um pouquinho de propaganda aqui no Museu pelo menos da minha música... Daqui a 500 anos eles vão tomar conhecimento afinal da minha música. Eu tenho músicas gravadas pela Araci, pelo Arnaldo Amaral, pelo Francisco Alves – aquela: ‘A mulher tem razão, ninguém vai proibir. Francisco Alves, um sucesso absoluto. (apud GOMES, 2017, p.175)

²⁹ Interartive. Disponível em: <<https://interartive.org/2017/04/elsa-e-duchamp>>. Acesso em 10 jul. 2018.

Apesar de a história se repetir em diferentes períodos, artes e locais, estes exemplos são suficientes para apontar que existiram muitas mulheres rompendo os padrões citados de domesticação e planejamento familiar como únicas opções de vida. Mas, a história registrada ainda resiste em nos contar e questionar apagamentos. Para nomear este fato, a pesquisadora e professora da UFBA Laila Rosa criou o forte conceito *feminicídio musical*.

Eu tenho trabalhado com o conceito de Feminicídio Musical. Ou seja, esse extermínio, essa invalidação que as mulheres sofrem como musicistas, instrumentistas, compositoras. Na Escola de Música não se ouve mulheres. Quando você pergunta para um(a) estudante de música: ‘Quantas compositoras você conhece? Quantas compositoras você escuta? Quantas compositoras seu professor colocou pra você ouvir durante seu curso de música?’ É muito desigual ou inexistente. Esse extermínio do que a gente é e do que a gente faz é sistemático e histórico. (Laila Rosa apud COSTA, 2017, p.8)

A também pesquisadora Ana Carolina Murgel tem dedicado sua pesquisa de pós-doutorado à investigação de compositoras visando preencher uma “lacuna frequentemente abordada na imprensa e em trabalhos especializados sobre a quase inexistência de mulheres na arte da composição musical, em especial até meados de 1960”. Até nossa última consulta no site em que está registrando os resultados, o quadro apresentava os seguintes números:

Tabela 1 – Quantidade de Compositoras Encontradas

SÉCULO	QUANTIDADE DE COMpositoras ENCONTRADAS
XIX	90
XX	4.266
XXI	1.708
AINDA NÃO SEPARADAS	1.336
TOTAL	7.400

Fonte: Cartografias da Canção Feminina (MURGEL, 2017) ³⁰

Esses filtros acadêmicos, midiáticos, pedagógicos e jornalísticos criticados por Rosa e Murgel costumam ser mais severos quando tratamos não apenas do recorte de gênero e incluímos também a questão racial. Ao buscar histórias sobre as músicas e danças de tradição popular no Brasil, foi possível notar que a presença das mulheres é fundamental, muitas vezes

³⁰ Cartografias da canção feminina. Disponível em: <<http://compositoras.mpbnet.com.br/sobre.html>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

estabelecendo-as como líderes. É o que acontece, por exemplo, em festas do divino no Maranhão, coco e ciranda em Pernambuco e samba do Recôncavo Baiano, nos quais conhecemos mulheres que são consideradas entidades como Selma do Coco e Lia de Itamaracá³¹.

No entanto, ao transitarem das tradições populares para a música das mídias, pode-se notar uma menor reincidência dessas presenças. No período e local do surgimento do samba em que historiadores chamam de Pequena África, sabe-se que o papel das Tias Baianas foi fundamental para sobrevivência das famílias por essas terem conseguido se estabelecer economicamente e assim tornarem-se também figuras centrais nas festas religiosas e musicais. Além do destaque de Tia Ciata, podemos falar em Tia Carmem, Tia Amélia, Tia Perciliana, entre outras que pouco são citadas. A pesquisadora Katarina Doring analisa:

Na construção histórica do ‘samba brasileiro’, as mulheres participavam como compositoras, cantoras, poetisas, dançarinas e instrumentistas nas rodas de samba, mas ao longo da disputa por reconhecimento e espaço na sociedade branco-mestiça, os homens se sobressaíram, até porque, numa sociedade patriarcal, as mulheres sambistas cuida(va)m dos filhos, dos espaços, da comida e indumentária e sobretudo, do bem-estar desses homens. (DORING, 2016, p.23)

Ao citarmos o nome de Tia Ciata, vem à tona a maior polêmica sobre direitos autorais que se deu na música popular - que começava a ser registrada em disco. A canção “Pelo Telefone” feita em conjunto nas festas da casa de Tia Ciata foi registrada por Donga que recebeu várias críticas, fato muitas vezes comentado nas pesquisas sobre música e o surgimento do samba. Porém, não há um senso comum de que esta possa ter participado dessa autoria.

Assim que lançada, no ano de 1917, Ciata, João da Mata, Germano e Hilário, reclamaram a autoria desse samba, fato divulgado discretamente num canto de página do Jornal do Brasil (...). No entanto, foi dada pouca importância à presença de uma Tia Baiana reclamando a autoria da música junto a sambistas consagrados. (...) Não me interessa aqui comprovar se ela foi ou não a autora da célebre música ou se Donga teria roubado essa canção, mas apontar que se Ciata reivindicou a autoria de ‘Pelo Telefone’ é porque, para fazê-lo, ela tinha autoridade nas rodas enquanto compositora de samba. (GOMES, 2017, p.111)

³¹ Cantoras e compositoras de Pernambuco que difundiram os gêneros musicais em que atuaram, Selma através do coco e Lia, a ciranda (SANTANA, 2016, p. 24).

Por fim, vale destacar a emblemática situação pela qual passou a compositora e pianista Chiquinha Gonzaga. Sua história de pioneirismo costuma ser reproduzida e conhecida popularmente: o fato de ter se divorciado duas vezes, tido filhos com diferentes maridos, ter se sustentado sozinha como professora e autora, sido abolicionista estando presente durante a assinatura da Lei Áurea e inaugurado a luta pelos direitos autorais. Sua história se consolidou. Todavia suas composições seguem menos conhecidas e valorizadas que as obras de Ernesto Nazareth, Pixinguinha entre outros compositores contemporâneos seus.

Todos esses casos nos permitem afirmar que não foram poucas as mulheres que participaram efetivamente dos movimentos artísticos, criações e performances; ainda: suas conquistas se deram a partir de força e resistência.

Ao visitarmos análises acadêmicas também podemos levantar o questionamento dos cânones. Os artistas da Vanguarda Paulista Luiz Tatit e José Miguel Wisnik, considerados referências em pesquisas sobre canção, escreveram em seus estudos apenas sobre compositores homens³². E mesmo com a difusão dessas discussões sobre gênero, ainda em 2018 são lançados livros com ensaios e artigos escritos predominantemente por pesquisadores homens. É o que aponta a artista e pesquisadora Isabel Nogueira escreveu na revista Linda³³:

Isto quer dizer que se for um livro, um congresso, um concerto, um evento de qualquer natureza composto só por homens ninguém costuma achar estranho ou se perguntar se tem discussão de gênero envolvida. Um conjunto de homens é visto como um grupo neutro, onde o gênero supostamente não atua, ou seja: eles são do gênero correto. (...) E vejam que coisa interessante: tem muitas pessoas no mundo que não são assim. (NOGUEIRA, 2017)

Isto posto, passemos a uma análise de como esta representação se expressa nas letras da canção popular urbana mediatizada.

³² Por isso nesta pesquisa enfatiza-se que é preciso cada vez mais colocá-las em evidência e, assim como Laila Rosa reivindicou, exigir de programas educacionais como universidades, escolas e conservatórios que as incluam em seus conteúdos.

³³ Linda – revista sobre cultura eletroacústica. Disponível em: <<http://linda.nmelindo.com/2017/11/nao-esta-tudo-bem-assim-dos-mecanismos-de-exclusao-introjetados-e-de-como-pensar-sobre-isto-nao-e-uma-tarefa- apenas-das-mulheres/>> . Acesso em 20 jul. 2018.

2.2 Representações de gêneros na canção das mídias

Sabermos quem foram as mulheres que historicamente romperam padrões e lutaram por seus espaços contribui para um esclarecimento e também pode inspirar outras a seguirem o mesmo caminho por saberem que é possível. A isso chamamos *representatividade*, uma discussão recente e bastante presente nas artes como reivindicação dos grupos oprimidos socioeconomicamente.

No entanto, representatividade não é a única saída para solucionarmos as desigualdades de raça, classe, etnia e o que focamos no presente estudo, questão de gênero³⁴. Na música das mídias algumas contradições aparecem ao conhecermos cantoras que seguem a lógica do mercado, respeitando a hierarquização de saberes masculina, e ainda divulgam um repertório que reforça a *objetificação* e o discurso de violência contra as mulheres. Tomemos como breve exemplo – pois o conteúdo das letras será discutido posteriormente – as cantoras Simone, Nana Caymmi e Maria Bethânia ao interpretarem, respectivamente, “Ai, que saudades da Amélia”, “Marina” e “Formosa”.

Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia que era mulher de verdade (Mário Lago e Ataulfo Alves, 1942)

Não pinte esse rosto que eu gosto e que é só meu
Marina você já é bonita com o que Deus lhe deu
Me aborreci, me zanguei, já não posso falar (Dorival Caymmi, 1947)

Formosa, não faz assim
Carinho não é ruim
Mulher que nega, não sabe não
Tem uma coisa de menos no seu coração (Baden Powell e Vinícius de Moraes. 1965)

Nota-se que não pretende-se julgá-las por tais atos, mas observar que o discurso amoroso pode ser revisto conforme o avanço das discussões no âmbito de gênero através do tempo.

Por isso, reitero que representatividade é relevante, no entanto faz-se também necessária a discussão de que o discurso pode ser alinhado à necessária causa das mulheres falarem por si – ou

³⁴ Registre-se que neste ano de conclusões de mandatos (2018), apenas 14% dos cargos elegíveis atualmente são ocupados por mulheres, contudo não são todas as eleitas que dão suporte a pautas feministas, algumas inclusive se posicionam contra a descriminalização do aborto e projetos de lei que protegem os direitos das mulheres, e seguem reproduzindo discursos machistas e opressivos.

que não se fale contra estas. Em *História Sexual da MPB* (2006) Rodrigo Faour comenta que a cantora e compositora Joyce também pensa desta maneira:

Que o diga a cantora e compositora Joyce, nossa primeira letrista a se expressar sem culpas no feminino. ‘Realmente faço parte de uma geração que quebrou tudo em relação a tabus e papéis sexuais, no geral e no particular. Ainda assim, a grande maioria das meninas que fazia música na minha geração optava por um caminho de cantora, de intérprete do pensamento alheio, geralmente masculino. Quando alguém tentava compor, era sempre com uma fala bastante tímida, romântica, passiva – ou buscando a parceria de letristas homens. Já eu achava que podia falar no feminino desde o início, pois se eu era mulher, ora bolas, por que não?’. (FAOUR, 2006, p.136)

Os temas relacionados às dores de amores reproduzidas por um contexto masculino estavam presentes nas canções de Maysa e Dolores Duran, compositoras e intérpretes da década de 1950 que sofreram crítica por esta prática. Todavia, é relevante contextualizar suas obras com o período do samba canção – no qual os temas amorosos eram recorrentes - e valorizar que tenham sido mulheres falando de suas próprias histórias e experiências. Posteriormente, no final da década de 1960, Joyce – vide declaração acima -, Rita Lee, entre outras, buscaram desconstruir esse lugar comum em suas canções.

Se considerarmos que a arte sempre esteve - e está - em diálogo com as transformações da sociedade, desfazendo mitos e questionando o *status quo*, podemos apresentar um breve panorama cronológico das lutas e o surgimento de estudos feministas. Consideremos sua divisão em “três ondas”, para utilizar a denominação proposta por pesquisadoras³⁵.

A primeira surgiu a partir da iniciativa de Mary Wollstonecraft ao escrever em 1792 o livro *Reivindicação dos Direitos da Mulher*. Até meados dos anos de 1950, a primeira onda ficou conhecida pela compreensão das mulheres de seu silenciamento, e reivindicações de direito ao conhecimento e às decisões em sociedade. A luta por voto, estudos e até ao mercado de trabalho foram conquistas em comum, em várias partes do mundo, nesse período.

Já a segunda onda, marcada pelas reflexões de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*, trouxe às discussões temas como a violência contra as mulheres e o direito à sexualidade. A segunda metade do século XX tornou-se, então, um momento de discutir as relações público-privado como já demonstramos.

³⁵ Rebecca Pearse, Estelle Freeman, Flávia Biroli e Joan Scott são alguns exemplos de pesquisadoras que expõem esta divisão, concordando ou acrescentando algo a ela.

Na década de 1990, o livro *Problemas de Gênero* de Judith Butler revolucionou o pensamento feminista ao questionar as generalizações e padronizações de gênero, apontando para a necessidade de compreendermos as diferentes realidades dentro do contexto de dominação masculina. Na terceira onda passou-se a falar mais do feminismo negro e das causas LGBT, o que ficou conhecido como feminismo interseccional.

Apesar das três ondas do feminismo serem oficialmente aceitas na Academia, acredito ser necessário pontuar que os discursos seguem refletindo pensamentos e contextos do Hemisfério Norte (respectivamente às ondas, Inglaterra, França e Canadá), e por isso não compreendem diretamente a história e realidade das mulheres na América Latina e, mais especificamente, no Brasil.

Estudiosas e ativistas feministas latino-americanos buscam intensamente relacionar os projetos de colonização e patriarcado. A ativista boliviana Maria Galindo escreveu:

O colonialismo introduz um tipo de contrato sexual para a união homem-mulher brancos; outro tipo de contrato sexual paralelo para a relação índia-índio; outorga ao homem branco um código duplo de acesso simultâneo às mulheres brancas e às índias; mas sob status diferentes; se baseia nas instituições pré-coloniais e aproveita o caráter do objeto de intercâmbio político da mulher indígena para consolidar o colonialismo através da aliança patriarcal conquistador-conquistado. (GALINDO, 2014, p.103, tradução nossa)³⁶

No contexto brasileiro, ainda existe a urgência de falar sobre o feminismo negro, pois as diversas formas de opressão vividas pelas mulheres se agravam quando abordamos a história das mulheres negras. Estas foram escravizadas e silenciadas, tiveram seus corpos erotizados e ainda foram destinadas ao serviço doméstico desvalorizado e mal pago. Se o livro *O Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir (1960) enfoca a questão da mulher ser “o outro” - já que até na nossa linguagem usamos o masculino como o padrão neutro - a feminista negra Djamila Ribeiro vai além, fazendo uma provocação, ao colocar as mulheres negras como “o outro do outro”.

³⁶ “El colonialismo introduce un tipo de contrato sexual para la unión hombre-mujer blancos; otro tipo de contrato sexual paralelo para la relación india-indio; otorga al hombre blanco un doble código de acceso simultáneo a las mujeres blancas y a las indias; pero bajo estatus diferentes; recoge las instituciones precoloniales y aprovecha el carácter de objeto de intercambio político de la mujer india para consolidar el colonialismo a través de la alianza patriarcal conquistador-conquistado.” (GALINDO, 2014, p.103).

Existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos. De modo geral, diz-se que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem. É como se ela se pusesse se opondo, fosse o outro do homem, aquela que não é o homem. (...) Nessa análise, percebe-se o status das mulheres brancas como oscilantes, pois são mulheres, mas são brancas, do mesmo modo, faz a mesma análise em relação aos homens negros, pois esses são negros, mas homens. Mulheres negras, nessa perspectiva, não são nem brancas e nem homens, e exerceriam a função de Outro do Outro. (Ribeiro, 2017, p.35)

Estas pontuações teóricas, dispostas cronologicamente, parecem já suficientes para tratarmos do tema a seguir: como os problemas relacionados a gênero se expressam nas letras da canção popular mediatizada; ainda: acompanhar como se dão suas transformações.

O decorrer do desenvolvimento desta pesquisa³⁷ apontou que seria necessário observar as recorrências em (re)tratamentos das personagens femininas para, assim, analisar essas personagens em relação à figura masculina com suas semelhanças e diferenças. Para tal, seria preciso fazer um levantamento dos dois gêneros e desenvolver uma linha de comparação.

A partir desse processo de pesquisa, não sendo possível estudar todo o cancionário das canções das mídias no Brasil, estipulou-se uma delimitação de campo. Nesse sentido, foi elaborado o seguinte roteiro:

Escolher composições³⁸ de homens e mulheres que compreendessem os diferentes períodos da música mediatizada no Brasil³⁹ - levando-se em conta Época de Ouro, Samba Canção, Música Caipira, Baião⁴⁰, Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicália, MPB, Clube da Esquina e Vanguarda Paulista –, selecionar trechos de letra que exponham uma caracterização de personagens femininas e masculinos e relacioná-los buscando semelhanças, diferenças, juízos de valor e recorrência de adjetivações.

A primeira curiosidade a ser notada é que na obra dos compositores homens há uma maior recorrência de narração em terceira pessoa e caracterização dos personagens. Este fato é abordado por Virginia Woolf em *Um Teto Todo Seu* no qual a autora descreve uma visita de biblioteca em que questiona por que os homens escrevem mais sobre as mulheres a partir de um

³⁷ Isto se deu a partir do exame de qualificação. Expresso meus agradecimentos às professoras Regina Machado (UNICAMP) e Cristina Costa (USP).

³⁸ Há uma lista de todas as composições usadas neste trabalho em anexo bem como um link para escutá-las.

³⁹ Partindo da organização histórica proposta por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1997 e 1998), Luiz Tatit (2004), e Regina Machado (2012).

⁴⁰ Mesmo que se considere a Música Caipira e o Baião mais como gêneros musicais do que períodos, há uma relevância no momento em que estes foram incorporados pela música das mídias.

olhar distanciado (Woolf, 2014, p.44). Também as atribuições físicas femininas, são mais usadas e descritas pelos compositores, muitas vezes associadas à beleza e cultura do país⁴¹:

Brasil, terra boa e gostosa
Da morena sestrosa
De olhar indiferente
(“Aquarela do Brasil”, Ary Barroso, 1939)

Marina, você já é bonita
com o que Deus lhe deu
(“Marina”, Dorival Caymmi, 1947)

Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça
é ela menina que vem e que passa
(“Garota de Ipanema” Vinícius de Moraes e Tom Jobim, 1962)

Toda menina baiana tem
Um santo que Deus dá
Toda menina baiana tem
Encantos que Deus dá
Toda menina baiana tem
Um jeito que Deus dá
Toda menina baiana tem
Defeitos também que Deus dá

(“Toda menina baiana”, Gilberto Gil, 1979)

Outro ponto observado é como as compositoras descrevem o fim de relacionamentos ou despedidas como processos doloridos, porém, aceitáveis, enquanto para os compositores o mesmo acontecimento se torna motivo de violência - o que aprofundaremos a seguir - ou desprezo.

Eu desconfio que o nosso caso está hora de acabar
há um adeus em cada gesto cada olhar
mas nós não temos é coragem de falar (“Fim de caso”, Dolores Duran, 1958)

Se um dia você for embora
não pensa em mim que eu não te quero meu
eu te quero seu

(“Meu menino”, Ana Terra e Danilo Caymmi, 1978)

⁴¹ É relevante observar que esta recorrência de descrição não anula a possibilidade desses compositores terem em sua obra canções que usem outros recursos textuais.

Foi interessante perceber maternidade e paternidade retratadas, por exemplo, nas canções respectivamente de Joyce e de Milton Nascimento e Nelson Ângelo. Em ambas fala-se sobre a passagem de valores entre gerações.

- Ô mãe, me explica, me ensina, me diz o que é feminina?
 - Não é no cabelo, no dengo ou no olhar, é ser menina por todo lugar.
 (“Feminina”, Joyce, 1980)

Cuidem bem de minha casa
 tão cheia, meninos
 tomem conta de aquilo tudo
 em que acredito

(“Testamento”, Milton Nascimento e Nelson Ângelo, 1978)

É preciso, porém, fazer um adendo sobre a ausência paterna, fato narrado na composição “Mãe Solteira” de Wilson Batista e Jorge de Castro e em outras canções que marcaram presença na música das mídias. De acordo com uma pesquisa do Censo Nacional de Justiça realizada na última década há uma média de 5,5 milhões de crianças no país sem nome do pai na certidão de nascimento⁴².

O seu desespero
 foi por causa de um véu
 dizem que essas Marias
 não tem entrada no céu
 parecia uma tocha humana
 rolando pela ribanceira
 a pobre infeliz
 teve vergonha de ser mãe solteira
 (“Mãe Solteira”, Jorge de Castro e Wilson Batista, 1954)

Os vizinhos e parentes
 a sociedade atenta
 a moral com suas lentes (...)
 dorme dorme
 meu pecado
 minha culpa
 minha salvação
 (“Mãe”, Tom Zé, 1976)

tava jogando sinuca
 uma nega maluca me apareceu
 vinha com um filho no colo

⁴² Baseado nesses dados, em 2017 foi lançado o documentário *Todos Nós 5 milhões* de Alexandre Mortagua.

e dizia pro povo
que o filho era meu

(“Nega Maluca”, Evaldo Ruy/Fernando Lobo, 1956)

Já a figura de criação representada pela função de compositor ainda está associada ao masculino – sejam estas canções compostas por homens ou mulheres.

Quanta vaidade, que veleidade
ser compositor
quanta vontade na flor da idade
de ser compositor
se dá bloqueio de criação?
autor brasileiro não tem disso não
compositor
(“Compositor”, Joyce, 2007)

O compositor me disse que eu cantasse
ligada no vento
sem ligar
pras coisas que ele quis dizer

(“O compositor me disse”, Gilberto Gil, 1974)

De certo modo, há uma possibilidade do adjetivo ter sido empregado no masculino para abranger os gêneros, contudo atualmente já se discute uma transformação da linguagem coloquial para que não haja um uso sexista do nosso idioma⁴³.

A vida boêmia e o uso do álcool aparecem relacionados aos dois gêneros, porém nas letras compostas pelas mulheres há uma intenção de se apropriar do comportamento e chamar para si o direito estarem presentes sem um julgamento depreciativo.

Eu bebo
Quando fico assim desesperada
Quem me dera ficar apaixonada
Pra encontrar o outro lado do moinho
(“Absinto”, Fátima Guedes, 1983)

Nem sempre é verdadeiro
O amigo que a gente tem

⁴³ O uso de uma linguagem sexista, reprodutora da atribuição de valores, capacidades e papéis diferentes para homens e mulheres em função de seu sexo, desvaloriza as atividades femininas em relação às masculinas ou em relação com o que está bem ou mal; isso expressado em qualquer palavra. (Manual para o uso não sexista da linguagem produzido pelo Governo do Rio Grande do Sul, 2014, p.38).

Com a pinga e com o baraio
 Passo a vida muito bem
 (“Meu baraio”, Edvina Andrade, 1960)

Me larga!
 Oi, me larga que eu não sou burro de carga
 Mas eu vou é para a farra
 Porque eu sou é do brinquedo!

(“Me larga”, Marília Batista e Henrique Batista, 1932)

E, apesar de, algumas vezes, repetirem os modelos de mãe e “boa moça” que quer casar, parece uma preocupação geral das compositoras em mostrar que as mulheres não seguem um modelo único, que são plurais - fato que apareceu diversas vezes.

E só digo o que penso
 só faço o que gosto
 e aquilo que creio

(“Resposta”, Maysa, 1970)

Socialites plebéias, rainhas decadentes
 Manecasalcéias, enfermeiras doentes
 Madrastras malditas, superhomem sapatas
 Irmãs La Dulce beaidetificadas

(“Todas as mulheres do mundo”, Rita Lee, 1993)

A partir destas reflexões e voltando nossa atenção para as noções do que é o feminino, podemos visitar brevemente a psicanálise. A psicanalista Maria Rita Kehl, que analisa os escritos de Freud sobre as mulheres que ele tratou, define como “um discurso produzido a partir do fim do século XVIII sobre “como devem ser as mulheres”, de modo a ocupar um lugar na nova ordem social de acordo com sua “verdadeira natureza”, conforme os termos da racionalidade moderna” (KEHL, 2016, p.222). Ou seja, de fato, espera-se algo das mulheres.

A esta forma de imposição e expectativa podemos chamar de *violência simbólica*, que, segundo Pierre Bourdieu atua como “um poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física”. Em seu livro *A Dominação Masculina*, Bourdieu explica através de inúmeros exemplos como esta *violência simbólica* está presente socialmente e historicamente. Em primeiro lugar, seu texto reitera as questões já abordadas neste trabalho sobre a divisão sexual do trabalho e a noção de que o masculino oferece uma suposta

neutralidade. Outros exemplos fornecidos dizem respeito à sexualidade dos corpos, tanto na vestimenta que censura o feminino, quanto no ato sexual que considera o homem ativo e mulher passiva (2016, p.57). Bourdieu também critica e propõe uma desconstrução do signo de virilidade, que impõe opressão também nos homens e gera um medo coletivo da “fragilidade feminina”.

Quando há uma frustração da expectativa social sobre o que devemos ser, ou seja, o que nos foi ensinado sobre padrões de feminilidade; quando as mulheres não cumprem esses papéis, podem ocorrer “punições” como julgamentos ou justificativas para discursos e gestos violentos. Sigamos, pois, para as letras de canções compostas por homens que narram e reforçam diferentes tipos de violência que partem de homens contra as mulheres.

2.2.1 Discurso de violência contra as mulheres nas letras de música

Como as letras de música das mídias podem ser relacionadas ao comportamento de indivíduos em uma sociedade? Esta é a indagação principal que nos move a fazer análises de textos cancionais. Nos casos que serão abordados a seguir, analisamos as letras de canções compostas por indivíduos que vivem em uma determinada sociedade e, por conseguinte, refletem pensamentos coletivos nela vigentes. Melodias, ritmos e harmonias de uma canção fixam-se na memória e vozes das pessoas, colaborando para a profusão dos discursos presentes nos versos. Sobre a relação entre melodia e letra, o pesquisador e compositor Luiz Tatit, referência nos estudos de Semiótica da Canção, comenta:

Da fala ao canto há um processo geral de corporificação: da forma fonológica passa-se à substância fonética. A primeira é cristalizada na segunda. As relações *in absentia* materializam-se *in praesentia*. (...) É a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis linguísticas. Aquelas fixam e ordenam todo o perfil melódico e ainda estabelecem uma regularidade para o texto, metrificando seus acentos e alterando sua sonoridade. (TATIT, 1996, p.15)

Considerando-se que a semiótica é geralmente usada como ferramenta para que aprofundemos a compreensão sobre *o que se diz* e *como se diz*, podemos observar que, até o momento, neste estudo a questão de gênero tem se focado intensamente nas letras, ou seja, em *o*

que se diz. No entanto, pretende-se olhar para o segundo ponto da semiótica nos próximos capítulos em que a voz será o elemento chave.

Portanto, ao trazer brevemente para a discussão o *como se diz*, podemos enxergar os gêneros musicais e finalidades das canções por formas de facilitar a aceitação do discurso de violência. Histórias românticas e dramáticas, casos que contém humor e até ritmos dançantes tornam-se então “cortinas sedutoras” que facilitam a aceitação dos textos sem compreensão de potenciais nocivos. Dentre os vários temas presentes nas letras, pudemos levantar os seguintes:

a) **Violência Doméstica**

Em *A História Sexual da MPB* Rodrigo Faour nos apresenta uma pesquisa relevante sobre a grande quantidade de canções das décadas de 1930 a 1950 que faziam apologia à violência doméstica. Na época, a noção de um casamento em que a mulher seria propriedade do marido era bastante difundida e as mídias – rádio e jornal - colaboravam para reforçá-la.

Em 1930, por exemplo, Ary Barroso conquistou o primeiro lugar no concurso de músicas de carnaval com a marchinha “Dá Nela” interpretada por Francisco Alves:

Esta mulher
Há muito tempo me provoca
Dá nela! Dá nela!
É perigosa
Fala mais que pata choca
Dá nela! Dá nela!
Fala, língua de trapo
Pois da tua boca
Eu não escapo
Agora deu para falar abertamente
Dá nela! Dá nela!
É intrigante
Tem veneno e mata a gente
Dá nela! Dá nela!

(“Dá nela”, Ary Barroso, 1930)

Sabendo que as marchinhas de carnaval ganhavam – e ainda ganham – empatia do público pelo seu conteúdo humorístico, pode-se notar na letra um tom de humor em que se justifica a violência contra uma mulher pelo fato desta ser desagradável.

A noção de propriedade e violência também é encontrada no samba de breque “Na subida do morro” de Geraldo Pereira e gravada por Moreira da Silva em 1952:

Na subida do morro
me contaram que você
bateu na minha nega
Isso não é direito:
bater numa mulher que não é sua

(“Na subida do morro”, Geraldo Pereira, 1952)

Neste caso, podemos refletir sobre o caráter cronista dos sambas de breque em que as histórias misturam humor com fatos cotidianos. A narração de uma briga entre dois homens pelo direito de bater em uma mulher, portanto, pode ser encarada como situação recorrente naquela época – sem aprofundar no fato de que se segue até os dias de hoje.

Quando você gritou mengo no segundo gol do zico
Tirei sem pensar o cinto
E bati até cansar

(“Gol Anulado”, João Bosco e Aldir Blanc, 1976)

Já um terceiro exemplo de violência doméstica escolhido para esta pesquisa trata de mais de um crime, pois sua letra – também contada através de uma intenção cômica – além de machista é extremamente racista. Tais crimes juntos reforçam a urgência desse apontamento, já que mulheres negras costumam ser mais vulneráveis a situações de violência⁴⁴.

Minha nega na janela
Diz que está tirando linha
Êta nega tu é feia
Que parece macaquinha
Olhei pra ela e disse
Vai já pra cozinha
Dei um murro nela
E joguei ela dentro da pia
Quem foi que disse
Que essa nega não cabia?

⁴⁴ De 2003 a 2013 o número de homicídio de mulheres negras subiu 54% enquanto o de mulheres brancas caiu 9,8%. Disponível em: http://mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf.

(“Minha nega na janela”, Germano Mathias, 1956)

“Minha nega na janela” é um samba de 1956 composto por Germano Mathias que, em uma entrevista⁴⁵ sessenta anos depois, admitiu saber que por seu conteúdo a música não é bem aceita atualmente. A naturalização desse tipo de absurdo pode ser vista também no fato de que Gilberto Gil regravou a mesma canção em 1979.

Trazar a violência doméstica para a discussão e pensar como esta é retratada culturalmente são ações necessárias para rompermos o silenciamento das mulheres que são vítimas e os padrões que se repetem. De acordo com Marta Rovai:

Mesmo com o avanço da Lei (Maria da Penha), em 2006, um dos problemas enfrentados é que a cultura nacional ainda minimiza a violência de gênero como um problema conjugal. Os próprios agentes da segurança pública praticam este tipo de conduta com suas companheiras: policiais, militares e civis, que lidam diariamente com ocorrências deste tipo, aparecem vultuosamente nos dados como agressores. (ROVAI, 2017, p.145)

b) Feminicídio

Diversas vezes o discurso feminista é desafiado por pessoas que dizem que, segundo estatísticas, a cada dez brasileiros assassinados nove são do sexo masculino. No entanto, o que não se discute é que “a maior parte de mulheres vítimas de homicídios é morta por (...) parceiros íntimos, familiares e amigos que, tomados por um sentimento de posse, tiram violentamente a vida das mulheres que dizem amar” (NÃO ME KAHLO, 2016, p.180).

O assassinato como prova de amor é tema recorrente em canções de vários idiomas e gêneros associados às paixões como samba-canção, bolero, tango, fado, entre outros. Em geral, suas melodias são lentas e tem saltos intervalares que colaboram para construir o romance e seus finais dramáticos. Traição e abandono são os motivos que mais aparecem como disparadores da vingança, contada sempre com orgulho de quem defendeu sua honra e/ou sua dor. Não é por acaso que na maioria das vezes homicidas e vítimas são, respectivamente, personagens masculinos e femininos, o que chamamos então de *feminicídio*.

⁴⁵ Em entrevista ao portal Universo onLine (UOL) declarou: “Era samba de machão, não dá pra tocar uma coisa dessas hoje em dia. Meu negócio hoje é um humor sem vulgaridades, leve, com alguns toques de malícia.” Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/serafina/2015/10/1686191-germano-mathias-icone-do-samba-paulistano-faz-60-anos-de-carreira.shtml>>. Acesso em 18 jun. 2018.

Um clássico da música caipira composto por João Pacífico e Raul Torres em 1944 interpretado pela dupla Raul Torres e Florêncio – e mais tarde por Tonico e Tinoco, “Cabocla Teresa” ilustra todos os exemplos colocados acima:

(...) O meu sonho nesse oiá
 Paguei caro meu amor
 Pra mór de outro caboclo
 Meu rancho ela abandonou.
 Senti meu sangue fervê
 Jurei a Tereza matá
 O meu alazão arriei
 E ela eu vô percurá.
 Agora já me vinguei
 É esse o fim de um amor
 Esta cabocla eu matei
 É a minha história, dotor

(“Cabocla Teresa”, João Pacífico e Raul Torres, 1944)

O compositor carioca Cartola também contribuiu para reforçar a idealização do crime passionai em sua canção “Feriado na roça”, de 1979:

Daí a duas ou três horas já passadas
 Chegou ela acompanhada com um rapaz de uns trinta anos
 E fui chegando, fui entrando, que coragem
 Arrumando a bagagem me dizendo vou voltar
 Naquela hora minha vista ficou escura
 Minha mão foi à cintura e dois tiros disparei
 E me encontraram com uma arma fumegando
 Seu doutor, rindo e chorando
 Se morreram os dois, não sei

(“Feriado na roça”, Cartola, 1979)

Em 2017, a cantora Mônica Salmaso regravou esta canção em seu disco *Caipira* provocando discussões sobre a reprodução do discurso de *feminicídio* nos tempos atuais. Aqui, antes de contestar a atitude da cantora, parece preferível relacioná-lo à entrevista de Germano Mathias, na qual ele reconhece as críticas que recebe atualmente, para verificar que o passar do tempo pode levar a comportamentos receptivos diferenciados, conforme as transformações de consciências coletivas.

Ao realizarmos busca de repertório para esta pesquisa, foi encontrada uma canção que narra uma mulher matando um homem como decorrência de um assédio. A música se chama “A mulher do Aníbal” e ficou conhecida por regravações de Jackson do Pandeiro e Almira Castilho:

Perguntei: "Por que brigam vocês dois agora?"
 Diz ela: "este cabra quis me conquistar
 Então fui obrigada a quebrar-lhe a cara
 Pra mulher de homem, saber respeitar"
 Que briga é aquela que tem acolá?
 É a mulher do Anibal com Zé do Angá (2x)
 O dotôXumara, subdelegado
 Veio vexado ver o ocorrido
 Quando chegou no local da luta
 O Zé do Angá havia morrido

(“A mulher do Aníbal”, Genival Macedo e Nestor De Paula, 1979)

A letra, apesar de narrar uma violência que parte da personagem feminina, demonstra que tal ato partiu da insistência do “Zé do Angá”. Todavia, a argumentação dada é a de que a “mulher do Aníbal” – que é a única personagem que não tem nome – já “é de alguém”, o que nos leva ao tema seguinte.

c) **Objetificação**

Inspirada na letra da canção “Coisa Mais Linda” de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, Maria Áurea Santa Cruz fala de uma “coisificação” das mulheres retratadas nas canções (1992, p.60). Como principal exemplo desse tipo de visão pode-se tomar as marchinhas de carnaval, que geralmente tem uma liberdade maior para fazer humor com qualquer tipo de tema. Muitas delas, principalmente na metade do século XX, faziam menção às mulheres como algo que se desejava possuir, elogiando suas virtudes físicas, diminuindo suas características intelectuais e provocando concorrência entre as outras.

A mulata está cheia de fiúfu
 Esnobando as louras
 e as morenas do Brasil

(“Mulata YeYeYe”, João Roberto Kelly, 1965)

A “coisificação” das mulheres é mais uma forma de *violência simbólica* que foi incorporada e difundida pela indústria da propaganda. Voltando, então, a falar sobre a noção distorcida de posse nos relacionamentos, chegamos aos últimos exemplos, desta vez duas composições sertanejas recentes que neste momento são de grande alcance midiático – ou seja, tem milhões de visualizações no canal Youtube:

Tá doido que eu vou
Fazer propaganda de você
Isso não é medo de te perder, amor, é pavor
É minha, cuido mesmo, pronto e acabou
(Propaganda, JORGE E MATEUS, Henrique Castro, Os Parazim, Márcia Araújo, Diego Silveira, 2018)

Se Deus fez outra de você
Tá decorando a casa dele
Ele não vai deixar descer
É uma minha, a outra dele

(Quase, Cleber e Cauan, Rafael Torres e Bruno Caliman, 2017)

Estas composições tão atuais podem ser comparadas aos samba-canções e outras músicas passionais que justificam através do discurso amoroso a misoginia e a hierarquia de gênero, ilustrando o que chamamos de relacionamentos abusivos. “O sentimento de posse do homem sobre a mulher, o controle, o abuso, a culpabilização da vítima e a naturalização da violência contra a mulher tem um coeficiente em comum: o machismo enraizado na nossa sociedade (...)” (NÃO ME KAHLO, 2016, p.192).

d) Cultura do Estupro x Liberdade sexual

Podemos relacionar essa visão das mulheres como objeto de consumo com uma forma de abordagem bastante usada nas discussões sobre gênero: a cultura do estupro.

É possível relacionar a ideia de cultura do estupro a conceito de *violência simbólica*, criado por Bourdieu: “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce

essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento” (2012, p.12).

Assim, quando listamos uma grande quantidade de canções com letras que apelam para a exigência de corpos femininos padronizados segundo modelos de beleza específicos e erotizados, privando a estas ‘donas dos corpos’ o poder de decisão sobre suas escolhas sexuais – independente do gênero musical – é possível compreender o quanto o abuso sexual ainda é visto como forma de dominação sobre o “objeto”. “O sexo, no estupro, é um meio pelo qual a violência ocorre. Não por menos o estupro está associado a ameaça e punição. Em casos de guerra, o estupro não é apenas visto como justificável, considerando o contexto, mas é visto também como inevitável (Não me Kahlo, 2016, p. 175)”.

O termo *cultura do estupro* é usado para que possamos englobar não apenas o crime, mas todos os tipos de violência simbólica que justificam, toleram ou o estimulam. Podemos enxergá-lo em peças publicitárias, filmes, piadas, novelas, senso comum (quando comentam que uma mulher com certa roupa “pede” para ser abusada) e inclusive na música.

Uma composição de Martinho da Vila gravada no fim da década de 1990, por exemplo, diz:

Qualquer dia me invoco
Lhe pego na raça
Tal qual Mike Tyson
Vai gritar, vai gemer
Vai chorar de prazer
E depois me acusar
O que posso fazer? (O que posso fazer?)
O que eu vou fazer com o meu coração insano?
Humano também pode ser tirano

(“Assédio”, Martinho da Vila, 1999)

Nascido em 1970 e difundido em 1990, o funk carioca costuma ser alvo de críticas de pessoas que se dizem cultas e que relacionam violência à sua linguagem vulgar, sexual e popular. O caso da adolescente estuprada por 33 homens em maio de 2016⁴⁶ impulsionou novamente esse tipo de conexão entre o funk e a criminalidade sexual. Neste momento é necessário que nos

⁴⁶Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/05/vitima-de-estupro-coletivo-no-rio-conta-que-acordou-dopada-e-nua.html>. Acesso em: 12 ago. 2018.

coloquemos contra esta visão simplista, elitista e classicista em relação ao gênero musical. Assim como não mencionamos especificamente o samba e a música caipira de forma generalizada, não faremos tais reduções com o funk.

Todavia, por seu ritmo dançante e conteúdo sensual e sexual das letras, algumas canções são relevantes para esta pesquisa por fazerem apologia direta ao estupro. Um exemplo recente é a composição “Surubinha de leve” do MC Diguinho, que foi denunciada nas redes sociais e excluída das plataformas de streaming em janeiro de 2018. O MC então trocou algumas partes da letra chamando-a de “versão light” e conseguiu emplacá-la novamente. Observemos um trecho com texto original e uma versão atenuada em parênteses:

Só surubinha de leve
 Surubinha de leve com essas filha da puta (mina maluca)
 Taca bebida depois taca pica
 E abandona na rua (Mas não abandona na rua)

(“Surubinha de leve”, MC Diguinho, 2018)

Causa perplexidade verificar como uma intenção criminoso pode ser disfarçada com poucas mudanças de palavras, seguir sendo misógina e machista, mas voltar a ser aceita nas redes e conseqüentemente nas festas. Outra composição carregada de discurso de estupro é “Adestrador de Cadela” do MC MM (2016):

Então cancela as moças de família certa
 Que minha meta na favela é só pegar mina perversa!
 Que eu sou adestrador de cadela
 Que eu sou adestrador de cadela
 Nós pega, bota na tcheca, depois solta na banguela
 (“Adestrador de cadela”, MC MM, 2016)

Desta vez, o compositor faz distinção entre as mulheres se referindo aos estereótipos de “santa” ou “puta”, justificando – assim como nas letras que abordamos na questão do *feminicídio* – que uma mulher que seja livre com sua sexualidade mereça a violência. Observemos que há sempre a necessidade de o homem em se posicionar sobre as decisões das mulheres.

A verdade é que a maioria dos criminosos não estupra por impulso a fim de satisfazer uma incontrolável paixão sexual. Em vez disso, os motivos que levam os homens a

estuprar com frequência surgem de sua necessidade socialmente imposta de exercer o poder e o controle sobre as mulheres por meio da violência. (DAVIS, 2017, p.45)

Apesar de haver no âmbito do movimento feminista uma variedade de ideologias e lutas, nota-se a existência de alguns consensos, sendo um deles o entendimento de que a sexualidade é uma construção social e não um dado biológico. “A atividade sexual, apesar de ser uma esfera específica da vida humana, não existe isoladamente. Ao contrário, depende de uma teia de significados sociais na qual está inscrita” (NÃO ME KAHLO, 2016, p.78).

É reconhecido que, a partir da segunda onda na história do feminismo, alguns avanços ocorreram em relação às possibilidades de prazer das mulheres. Mas nosso inconsciente coletivo persiste em considerar a sexualidade feminina como algo, sujo, obsceno, indecente e irresponsável.

Na canção “Umas e Outras”, por exemplo, de Chico Buarque de Hollanda, o compositor contempla uma exposição dualista do universo feminino veiculada pelo cristianismo: a santa *versus* a prostituta. O compositor expõe esse binarismo de forma interessante, tornando-as, apesar dos caminhos opostos, vítimas de uma mesma sina hostil, destinada, potencialmente pela sua sexualidade e explicita isso numa relação de empatia e reconhecimento na dor por parte de ambas, afirma Suzana Claudino Barbosa (BARBOSA, 2004, p.10).

Mas toda santa madrugada
Quando uma já sonhou com Deus
E a outra, triste enamorada
Coitada, já deitou com os seus
O acaso faz com que essas duas
Que a sorte sempre separou
Se cruzem pela mesma rua
Olhando-se com a mesma dor

(“Umas e outras”, Chico Buarque)

O já mencionado jornalista Rodrigo Faour observa que, a partir dos anos 1960 (em consonância com a “segunda onda”), começa uma desconstrução dos mitos e tabus relacionados ao sexo e prazer das mulheres. Dois fatores contribuíram para isso, segundo ele: os avanços tecnológicos que “eliminaram” a divisão sexual de tarefas e a criação de anticoncepcionais mais eficazes e acessíveis que desassociavam a relação direta entre sexo e sistema reprodutor.

Nesse momento surgem canções que falam sobre mulheres sentindo prazer do sexo sem culpa e desvinculado da procriação. Alguns compositores como Ivan Lins e Vitor Martins contribuíram para esse cancioneiro com letras como em “Mudança dos Ventos”.

Ah! Vem cá, meu menino
Pinta e borda comigo
Me revista, me excita
Me deixa mais bonita

(Mudança dos Ventos de Ivan Lins e Vitor Martins, 1980)

Faour também lamenta o fato de, mesmo com os avanços temáticos, as mulheres não ocuparem o campo narrando próprias histórias. Segundo ele, “as cantoras passaram a ter atitude, mas grande parte de seus repertórios ainda era assinada por homens” (2006, p.154).

Para concluir este capítulo fazemos um recorte das letras da Vanguarda Paulista que oferecem material para análise a partir das perspectivas de gênero. No repertório, pode-se encontrar exemplos de músicas que dialogaram com os temas abordados acima - violência doméstica, feminicídio, objetificação, cultura do estupro e liberdade sexual.

Nas letras de Arrigo Barnabé, em seu disco *Clara Crocodilo*, e no comportamento vocal das intérpretes podemos analisar elementos que retratam essa desmitificação dos prazeres – mas que, ainda assim, correm o risco de criar novos estereótipos. A canção “Orgasmo Total” pode ilustrar o início dessa discussão que pretende-se aprofundar na pesquisa presente:

Você estava mesmo fatal
E parecia louca Como um animal
Dizendo aqueles palavrões, gemendo
Pedindo mais, mais
Até chegarmos ao orgasmo total
Orgasmo total

(“Orgasmo Total”, Arrigo Barnabé, 1980)

A canção foi gravada com Arrigo Barnabé fazendo o papel de narrador da história e locutor de rádio enquanto um coro feminino, formado por Suzana Salles e Vânia Bastos representam o prazer feminino, emitindo vozes sussurradas, airadas e agudas, sempre remetendo à ideia de gemido.

As letras cantadas pelo conjunto Língua de Trapo também contém material para que comentemos. O grupo, formado por Laert Sarrumor, Guga Domenico, Luiz Domingues, Pituco, Carlos Castelo, Lizoel Costa, Fernando Marconi, Celso Mojola, Luiz Lucas, João Lucas, Sérgio Gama e Silva, e Ademir Urbina, tem como característica o humor através de paródias gêneros musicais e ironia nas letras e na forma de cantar.

Ao tomar seu repertório como exemplo, foi possível perceber a violência doméstica citada como uma crítica em “Country os brancos” com a letra “filhinho de papai que sonha em ser caubói e na muié fincá um tapão no pé do ouvido”, enquanto na música “Ai que vontade” se canta o verso “esfolá a perseguida” como se uma violência naturalizada pudesse ser interpretada como um desejo sexual.

Ainda nas composições do Língua de Trapo há uma música sobre controle de natalidade e liberdade sexual - tema presente nas lutas feministas da segunda onda. “Marcinha Ligou” apresenta a personagem Marcinha que ligou as trompas porque gosta de transar e não quer criar os próprios filhos – um humor que se constrói em celebrar o controle de natalidade e a liberdade sexual da mulher mas que em nenhum momento comenta sobre os possíveis pais desses filhos.

Já na música “Insurreição Feminista” há uma proposta exagerada em falar do rancor das mulheres em relação a um feminicídio e em como elas querem matar e esquartejar o homem assassino. Fica nesse caso a dúvida se o exagero chega a ser uma crítica ou é apenas irônico e responde de forma dramática às canções que narram os feminicídios.

Já o compositor, cantor e baixista Itamar Assumpção inclui violência em um verso de “Luzia” que diz “deixa de conversa mole, Luzia, porque senão eu vou desconsertar sua fisionomia”. Neste caso, a música faz parte do repertório cantado por Itamar na época em que este desenvolveu um alter ego, o personagem Beleléu Nego Dito cuja agressividade fazia parte de sua personalidade.

Mais uma vez é necessário esclarecer que todas as citações aqui realizadas não pretendem acusar os compositores, apenas demonstrar o quanto o discurso de violência já esteve presente na música das mídias e como isso pode refletir um pensamento comum socialmente e historicamente. Por isso, reitera-se a necessidade de também abrir-se espaço para o ponto de vista feminino.

Concluimos, pois, com uma trechos da canção “Ladainha” de Alzira Espíndola e Alice Ruiz:

Era uma vez uma mulher
Que via um futuro grandioso
Para cada homem que a tocava
Um dia ela se tocou...
Eu pensava que o amor
Me faria uma rainha
E quando você chegasse
Não seria mais sozinha
Você chega da gandaia
Só pensando numazinha
Seu amor é pouca palha
Para minha fogueirinha

(Ladainha, Alzira Espíndola e Alice Ruiz, 2005)

3. Canto em qualquer canto⁴⁷

3.1 *Lugar de voz*

Após discorrermos acerca da Vanguarda Paulista e dos espaços reais e virtuais ocupados pelas mulheres na cultura, faz-se necessário tratar da base sobre a qual o canto e a canção se realizam: a voz. Acerca deste tema, será proposto um novo conceito, contudo antes é necessário mencionarmos algumas notas sobre a voz na qualidade de algo que emana do corpo, com sua carga afetiva e simbólica.

O primeiro ponto a esclarecer diz respeito ao nosso entendimento sobre o que é voz. Para isso, recorremos ao pesquisador sueco fonólogo Johan Sundberg, que assim a classifica no âmbito do aparelho fonador:

o sistema fonador é composto de três partes: o sistema respiratório, as pregas vocais e as cavidades de ressonância. Cada parte tem uma finalidade específica (...). A finalidade do sistema respiratório é a de comprimir o ar nos pulmões, gerando uma corrente de ar que pressionará as pregas vocais e o espaço glótico, e por fim escoará pelo trato vocal. (...) fonação significa, neste contexto, produção de som pela vibração das pregas vocais. (SUNDBERG, 2015, p. 29)

Mais adiante, ao estudarmos os parâmetros desenvolvidos por Regina Machado, voltaremos a abordar elementos físicos e técnicos da voz. Por hora, pretende-se investigar o que é a voz como significante sociocultural e filosófico.

Em *Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio*, sob a perspectiva da semiótica da cultura, Heloísa Valente sugere que a voz está para o silêncio assim como a relação vida-morte. “O ato da enunciação da voz engendra, simbolicamente, a presença da vida, uma vez que irrompe – fisicamente – o silêncio mortal” (1999, p.53).

Seguindo este pensamento é possível trazermos à discussão também a voz do corpo que dá a vida e, por isso, é a primeira referência sonora da humanidade: a voz materna. “Corpórea e quente como o seio da mãe que nutre a criança, a voz flui e inunda, como um canto, inaugurando

⁴⁷ Música de Itamar Assumpção e Ná Ozzetti.

a musicalidade da língua” (Cavarero, 2011, p.169)⁴⁸. O primeiro som que se escuta já na vida intrauterina, portanto, é uma voz feminina profundamente ligada ao afeto que, ao romper o silêncio, afirma duplamente a presença da vida. A sua escuta não nos afeta pela língua, mas por outros componentes que podemos caracterizar a partir da *qualidade vocal*⁴⁹, altura (ou frequência), entonação, ruído⁵⁰, intensidade (ou volume), respiração e duração.

Esta distinção entre palavra e som também está presente nos estudos sobre a figura mítica das sereias. Em *Vozes Plurais*, Cavarero propõe uma análise filosófica baseada na mitologia grega, e comenta que a origem da sereia está nas personagens que testemunhavam e narravam histórias aos guerreiros heróis. Essas sereias não tinham formato pisciforme, sendo, na verdade, pássaros. A princípio, então, a voz delas poderia ser associada a um “canto no qual a vocalidade e a oralidade estão conjugadas na musicalidade do ato” (2011, p.130). Porém, conforme nos conta a literatura ocidental, ao serem transformadas em mulheres-peixe tendo seu deslocamento limitado pelas nadadeiras, passaram a ser figuras míticas de “pura voz, canto inarticulado, vibração acústica, grito”: “Trata-se do padrão segundo o qual, em sua função erótica de sedutora – ou, como se costuma dizer, de objeto do desejo masculino -, a mulher surge antes de tudo como corpo e como voz inarticulada. Deve ser bonita, mas não deve falar” (CAVARERO, 2011, p.132).

A relação ambígua da voz feminina materna e erótica ao mesmo tempo associada ao som desprovido de palavra nos leva a um questionamento: seria a partir das relações masculino-feminino, palavra-som e intelecto-paixão o fato de que as vozes de alturas graves estariam associadas culturalmente a uma maior credibilidade⁵¹? Em caso afirmativo, reforçam-se ainda

⁴⁸ Nesta pesquisa já se desmistificou a função incondicional materna das mulheres, portanto faz-se relevante esclarecer que, ao associarmos voz e maternidade, o que está sendo levado em conta é o gerar vida, e não a função social pré-estabelecida.

⁴⁹ Qualidade vocal é o termo atualmente empregado para designar o conjunto de características que identificam uma voz humana. Ela se relaciona à composição dos harmônicos da onda sonora, à impressão total criada por uma voz. (Behlau e Ziemer 1988, p. 74)

⁵⁰ O termo *voz-ruído* sugere uma categoria estética, compreendendo sonoridades que equilibram a presença de tom e de ruído na voz cantada. (González, 2017, p.39).

⁵¹ Uma pesquisa realizada em 2016 na Universidade de Albany aponta que, embora a voz masculina seja mais associada à credibilidade, a voz feminina é usada em maior quantidade nas propagandas políticas desde que reforce os estereótipos de feminilidade, já que uma voz “doce” atenua a agressividade do discurso (Strach et al., 2015): In a Different Voice? Explaining the Use of Men and Women As Voice-Over Announcers in Political Advertising, Political Communication). Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/10584609.2014.914614>>. Acesso em 15 ago. 2018.

mais as razões para questionar-se as divisões de gênero entre os espaços públicos e privados – em que chefias, hierarquias e cargos elegíveis são ocupados pela figura masculina.

Para o semiótico Roland Barthes, a voz é “justamente o ponto de articulação entre o corpo e o discurso”, sendo o corpo, neste caso, aquele que compreende componentes da voz além do texto. Sua escrita aponta alguns conceitos que podem ser interessantes a esta pesquisa. A articulação corpo-discurso é dividida entre *genocanto* e *fenocanto*, sendo, respectivamente, tudo o que está a serviço da comunicação, e sutilezas como espaço, expressão, melodia e sons. Barthes nomeia, então, quando essa articulação é realizada musicalmente e, segundo ele, bem sucedida, o *grão da voz* (1990).

Já Zumthor e Cavarero contrapõem Barthes sugerindo que não há necessariamente um equilíbrio entre *genocanto* e *fenocanto*, pois a voz tem capacidade de “superar” o texto e a comunicação. Para Paul Zumthor a voz “ultrapassa a língua; é mais ampla do que ela, mais rica”, em alcance de registro e envergadura sonora, a gama dos efeitos gráficos utilizados pela língua é ultrapassada em muito pela voz: ela diz a si própria e se coloca como presença. “Cada um de nós pode fazer a experiência do fato de que a voz, independente daquilo que ela diz, propicia um gozo” (ZUMTHOR, 2005, p.64).

Adriana Cavarero reitera este tipo de visão, relacionando, pois, o fato à compreensão da escrita e do texto como tradição socialmente masculina e arremata: “Em suma, no discurso cantado, o feminino se confunde com o masculino e o vence. Esta é a obra da ópera: vozes que esvaziam o papel da palavra. Um alegre triunfo vocálico sobre o semântico” (CAVARERO, 2011, p.149). Postas estas observações sintéticas acerca da produção vocal, cabe, agora tratar do lugar desta voz.

Baseando-nos em Zumthor e Cavarero, optamos, doravante, que se use a expressão *lugar de voz*, para designar artística e socialmente essa voz cantada e falada. Tal ideia deve aliar-se ao conceito de *lugar de fala*, visando incluir na discussão questões mais subjetivas.

Como já discutimos anteriormente, o discurso hegemônico conhecido historicamente gera a falsa noção de que a figura masculina, branca e heterossexual produz o pensamento universal. Assim explica Márcia Tiburi:

Tudo o que sabemos sobre as mulheres primeiro foi contado pelos homens. Da filosofia à literatura, da ciência ao direito, o patriarcado confirma a ideia de que todo documento de cultura que restou é um documento de barbárie. Demorou para que as mulheres conquistassem o seu lugar de fala, o seu direito de dizer o que aconteceu, o seu direito de pesquisa e memória. O feminismo se construiu a partir dessa conquista da liberdade de expressão. (TIBURI, 2018, p.48)

Por isso, *lugar de fala* busca desconstruir essa noção mostrando que a figura acima possui apenas uma perspectiva que nesse contexto é bastante privilegiada. Em suma, “pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia (...)”, afirma Djamila Ribeiro (2017, p.90). A fala é direito, portanto, de indivíduos que constituem grupos oprimidos historicamente e por isso tem propriedade para discorrer sobre suas experiências e apresentar novos pontos de vista.

Ora, tendo em conta que, como afirma Zumthor, a voz ultrapassa a semântica linguística, e pode funcionar como afirmação de si ou da presença de quem profere o discurso, cabe ir além da desconstrução da fala e nos valermos dos componentes vocais como elementos também em perspectiva e que abrigam diversos lugares.

O conceito de *lugar*, afinal, segundo a geografia, é o espaço dotado de significados particulares e relações humanas. De acordo com Milton Santos, *lugar* constitui a dimensão da existência que se manifesta através de um cotidiano compartilhado entre os mais diversos indivíduos (SANTOS, 2000). A vivência própria como argumento para que a pessoa tenha acesso a um *lugar de fala* se intensifica ao pensarmos em *lugar de voz*, já que esta é única para cada ser humano. Reforça-se assim as particularidades e subjetividades das experiências - nesses casos, de opressão e luta.

Além disso, considerando os componentes vocais que transpassam a linguagem, pode-se romper com padrões vocais generalizantes - e excludentes - exigidos socialmente. Será possível, assim, observarmos timbres considerados “desagradáveis”, sotaques e acentuações de povos em situação social inferior aos dominantes, vozes que ultrapassam os limites da divisão binária de gênero, buscando desconstruir estereótipos e quebrar expectativas socioculturais. Para exemplificar, tomemos três casos.

Em primeiro lugar, o discurso histórico considerado marco para a luta feminista e anti racial de uma mulher negra que reclamou seu lugar de fala. No ano de 1851 a ex escrava

Sojourner Truth interveio em uma convenção que discutia o direito das mulheres em Ohio, nos Estados Unidos:

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (GELEDÉS, 2014)

Não havendo a possibilidade de realizar registros sonoros, neste período, perde-se bastante da carga emotiva do discurso de Sojourner Truth. Mas para discutirmos *lugar de voz*, poderíamos chamar a atenção para a pontuação de sua fala – exclamações e interrogações - e a repetição da pergunta “E não sou uma mulher?” A emoção se passa não apenas pelas palavras, mas pela entonação que se cria em nosso imaginário, pelo timbre de voz que escutamos internamente ao ler o texto e, dependendo do conhecimento histórico da língua inglesa norte americana, até pelo sotaque.

Como segundo exemplo, tomemos as cantoras mulheres transexuais que no momento atual marcam presença no cenário musical brasileiro com o grupo As Bahias e a Cozinha Mineira⁵². Raquel Virgínia e Assucena Assucena apresentam timbres de vozes que vão além da binaridade de gênero masculino-feminino e uma gestualidade vocal que se impõe firme. No livro *Vozes Transcendentes* (2018) Larissa Ibúmi Moreira se dedicou a entrevistar e expor depoimentos de cantores e cantoras que na última década também recriam seus lugares a partir de lutas identitárias. Raquel e Assucena fazem parte desse grupo e sobre isso, Larissa comenta:

Hoje, é possível ouvir uma artista trans e travesti em um programa da mídia de massa sem que esteja ali ocupando um lugar de chacota ou de exótico. E isso é mérito da luta de militâncias diversas LGBTQIs, feministas, negras, interseccionais, que lutam para que todos os corpos, em todas as suas complexidades, ocupem e transformem os espaços hegemônicos. (MOREIRA, 2018, p.28)

⁵² O grupo tem dois álbuns lançados (em 2015 e 2017) e uma média de 100 mil assinantes/visitantes nas redes sociais, além de aprovação da mídia e da crítica.

Um último exemplo, mais próximo à Vanguarda Paulista e às vozes que serão analisadas, é a recepção sociocultural dúbia do canto agudo de Tetê Espíndola. A cantora obteve projeção nacional ao vencer o Festival dos Festivais da Rede Globo em 1985 interpretando a canção “Escrito nas Estrelas” de Arnaldo Black e Carlos Rennó. Tal alcance fixou na memória dos ouvintes brasileiros a canção e sua interpretação, todavia o uso extremo da região aguda e o timbre perfurante de Tetê é até os dias de hoje motivo de discussões, chacotas ou paródias.

Este, junto aos dois exemplos acima, abrem caminho para uma reflexão acerca da presença e subjetividade das vozes faladas ou cantadas. Pleiteamos que se encarem estas performances como *lugares de voz*.

3.2 Divinas, prostitutas e histéricas: perfis comuns das cantoras

Já falamos sobre o trabalho das mulheres no meio artístico, representação delas nas letras de música e os lugares da voz feminina. Chegamos, então, na interseção desses temas para estudar as cantoras, que na música das mídias no Brasil construíram uma história extensa e rica em variedade, expressividade e inovações. Porém, antes de fazê-lo, vale destacar alguns aspectos sobre a importância do papel da cantora no imaginário social.

A palavra *diva*, por exemplo, que no italiano significa *deusa*, apesar de existir no masculino foi muito usada e reconhecida para se referir às cantoras líricas e atrizes. Acerca da relação entre arte e divindade, a filósofa Marilena Chauí explica que na Grécia antiga os artistas eram oficiantes e fabricantes de objetos e gestos dos cultos. Por isso, considerava-se que seus trabalhos nasciam de um dom dos deuses (CHAUÍ, 2000). Antes desse período, porém, as imagens divinas eram associadas a deusas femininas. Os registros das práticas de culto datam da época da invenção da escrita, por volta de 3000 a.C. O jornalista Rodrigo Faour também comenta o fato:

A Deusa-mãe manteve sua universalidade por meio de vários nomes, dependendo da região e da cultura, mas era vista sempre como fonte de vida, razão da existência das plantas e fertilidade. As súplicas e sacrifícios eram dirigidos a essas deusas e toda atividade econômica estava ligada ao seu culto. Resumindo: em vez de um homem morrendo na cruz, a imagem religiosa central naquele tempo era a de uma mulher dando à luz. (FAOUR, 2006, p.93)

A retomada da imagem de deusas mulheres se deu, então, no século XIX com a popularização da palavra *diva* para se referir às cantoras líricas de qualidades excepcionais. “Transformada em objeto de culto, a *diva* tem a plateia como um rebanho de fiéis devotos, que se manifestavam, nos dias de concerto, sob a forma de aplausos fervorosos, exclamações efusivas (gritos, *bravi*), pedidos de bis, avalanches de buquês” (VALENTE, 2003, p.38).

Com o crescimento da visibilidade e interação com a plateia, a avaliação da competência musical em comparação com a beleza física passou a ser critério de seleção, inclusive como maneira de menosprezo. A respeito da contralto Marietta Alboni, por exemplo, referia-se a ela grosseiramente como “aquele elefante que engoliu um rouxinol” – apesar de esta ter aberto caminhos para outras cantoras de ópera que tivessem seus corpos fora dos padrões exigidos (VALENTE, 2003, p.49).

A atividade do canto, além de sedutora e subjetiva, permitia que as mulheres tivessem uma vida social de destaque e mais contato com a boemia – sem a pretensão de generalizar. Constatando-se isso junto ao fato da música ser objeto de culto e seus corpos serem objetos sexuais desejados e julgados, a adjetivação das cantoras como prostitutas passou a ser comum socialmente. No entanto, infelizmente, tal associação frequenta o imaginário social até os dias de hoje⁵³ - é importante observar que este comentário não pretende adentrar a discussão acerca de valores morais sobre a prostituição, apenas levanta-se a questão de uma visão pejorativa sobre ambas as ocupações.

Além de prostituta, outra imagem associada ao canto feminino é a de mulher histérica. Como vimos, as alturas vocais e timbres influem em como a voz é ouvida e recebida. Musicalmente, a voz extremamente aguda costuma ser comparada à figura da mulher histérica. Para compreender de que figura estamos falando, é preciso recorrer aos estudos da psicanálise. Por séculos, mulheres que não se encaixavam no ideal de docilidade foram diagnosticadas com uma condição chamada histeria feminina, lembrando que a palavra histeria tem origem no termo grego ‘útero’, órgão que era considerado a causa da patologia:

⁵³ Em 2017 o vereador do Rio de Janeiro Otoni de Paula Jr. escreveu um texto em suas redes sociais questionando se a cantora Anitta seria uma cantora ou garota de programa. Disponível em: (<<https://catracalivre.com.br/cidadania/vereador-faz-post-questionando-se-anitta-e-cantora-ou-prostituta/>>. Acesso em: 01 ago. 2018.

Apesar da vinculação da histeria a causas biológicas, o que se observava, na verdade, era que usava-se a histeria, muitas vezes, como forma de tornar patológicos comportamentos femininos que fugissem às normas sociais da época, posturas consideradas indevidas para uma mulher. (NÃO ME KAHLO, 2016, p.20)

Por outro lado, a psicanalista Maria Rita Kehl, enxerga a histeria das mulheres analisadas por Freud como uma possibilidade histórica de estas romperem padrões.

A histeria é a “salvação das mulheres” justamente porque é a expressão (possível) da experiência delas, em um período em que os ideais tradicionais de feminilidade (ideais produzidos a partir das necessidades da nova ordem familiar burguesa) entraram em profundo desacordo com as recentes aspirações de algumas dessas mulheres enquanto sujeitos. (KEHL, 2016, p.152)

Pode-se observar, portanto, um olhar sobre as mulheres cantoras que transita entre um endeusamento e um julgamento, ora através da objetificação sexual, ora por construções de estereótipos de feminilidade, ou por serem inadequadas socialmente.

Divinas, prostitutas e histéricas. Três imagens que habitam a profissão das cantoras e que na Vanguarda Paulista são exploradas esteticamente, em procedimento paródico, se valendo do exagero e da ironia pelas performances corporais e vocais.

Ná Ozzetti, por exemplo, no clipe da música “Delírio Meu” gravada pelo Grupo Rumo⁵⁴, representa a mulher objeto sexual e *diva* perseguida pelos seus fãs - com um certo humor, já que a personagem está cantando no chuveiro.

⁵⁴ Canção de Luiz Tatit gravada pelo Grupo Rumo em 1986.

Figuras 4 e 5: videoclipe “Delírio, meu”
Fonte: frames retirados do videoclipe⁵⁵

Suzana Salles, Vânia Bastos e Tetê Espíndola ao cantarem em coro com Arrigo Barnabé interpretam com voz e coreografia personagens de prostitutas e mulheres histéricas – por exemplo, nas músicas “Acapulco Drive In”, “Orgasmo Total” e “Infortúnio”.

⁵⁵ Disponível em: <<https://youtu.be/0fnq9ae2bRg>>. Acesso em 30 ago. 2018.

Figura 6 - Tetê Espíndola, Tuca Fernandes e Suzana Salles cantando “Orgasmo Total” em 1981 com Arrigo Barnabé e a Banda Sabor de Veneno

Fonte: frame retirado de vídeo de show⁵⁶

Itamar Assumpção também construía no palco uma relação com o coro feminino que ocupava esses imaginários, como descreve Maria Clara Bastos:

Na música de Itamar a voz feminina é ao mesmo tempo, uma espécie de arauto da justiça que visa ordenar os conflitos, e em outras situações a ‘causa’ dos conflitos. (...) Portanto, a voz feminina estaria nas personagens criadas no texto de Itamar e está também na variedade de timbres expressos pelas cantoras, negando ou afirmando essas personagens. Nesse sentido não se trata de um adereço do arranjo e sim de outro pilar do fundamento da composição. (BASTOS, 2012, p.104)

As vozes femininas se relacionavam com o canto de Itamar, portanto, ocupando os imaginários de histeria e divindade (vozes do além, da consciência, arautos da justiça).

⁵⁶ Disponível em: <<https://youtu.be/NXNpZyg37EQ>>. Acesso em 25 ago. 2018.

Figura 7 - Virgínia Rosa e Suzana Salles em performance no show do Isca de Polícia.
Fonte: frame retirado de vídeo de show⁵⁷

Mais adiante, aos tratarmos análises das canções, observaremos que mesmo nos discos solos as cantoras fazem uso de coros femininos. Caberia indagar: Seria esta uma forma de abranger mais vozes e mostrar que as mulheres não estão sozinhas?

⁵⁷ Disponível em: <<https://youtu.be/nYE6PSl2mLg>>. Acesso em: 25 ago. 2018.

4. Cardápio barra pesada⁵⁸

Se nos basearmos na tradição que se formou através das vozes femininas no canto das mídias no Brasil, veremos que, felizmente, as cantoras não estão sozinhas há bastante tempo. Do começo do século XX até os dias de hoje temos um grande número de vozes e personalidades interpretativas que realizaram transformações música das mídias e influenciaram umas às outras a partir da escuta, como Regina Machado comenta:

Com base nessa percepção – de que as tendências da voz popular na canção urbana brasileira, partindo de um comportamento matricial, oferecem fontes tanto para a conservação, quanto para mudança de padrão estético -, é também possível afirmar que a consolidação de uma tradição no modo de cantar foi sendo transmitida de geração a geração pela prática da escuta, e até certo ponto, da imitação. (MACHADO, 2012, p.21)

Considerando que práticas do canto vão sendo passadas de geração para geração, Júlio Diniz emprega o termo *genealogia do canto*, o que pode ser percebido pelos relatos dos próprios cantores e cantoras, e também pela escuta.

O que me interessa basicamente nessa reflexão, e neste meu curto depoimento eu vou apenas levantar alguns aspectos, é a idéia de que existe uma construção identitária, uma construção significativa, uma possibilidade de debate cultural, em particular nos anos 60, através do que eu chamo de *a voz como assinatura*, uma assinatura rasurada de outras vozes, uma genealogia do canto no Brasil. (DINIZ, 2003, p.99)

Neste trabalho propõe-se, metaforicamente, uma genealogia de vozes femininas e modelos de canto que, acreditamos, influenciaram as cantoras da Vanguarda Paulista a serem estudadas. A análise foi feita a partir da escuta das interpretações, observação do comportamento vocal como timbre, altura, floreios, vibratos e dicção, além de ser considerado o tempo cronológico.⁵⁹

O canto de Tetê Espíndola, por exemplo, ao observarmos a região extremamente aguda em que canta com dicção ágil, pode ser associado à uma genealogia que se inicia com Araci Cortes, Inhana e Baby do Brasil. Já Ná Ozzetti se aproxima ao gesto vocal de Carmem Miranda e Rita Lee pelas formas de emissão que usa. Suzana Salles, por sua vez, apresenta um canto que

⁵⁸ Canção de Itamar Assumpção e Paulo Lepetit.

⁵⁹ A relação não pretende excluir outras vozes masculinas de suas influências, apenas fazer um recorte de gênero.

pode ter passado também por Carmem Miranda, mas se assemelha à Dalva de Oliveira através de vibratos e à Gal Costa pelo uso de timbre estridente.

Virgínia Rosa, Alzira Espíndola e Vânia Bastos são cantoras que apresentaram espectros vocais mais graves que Tetê, Ná e Suzana.

Vânia Bastos possivelmente foi influenciada pelo canto de Isaura Garcia por recursos de impostação e Wanderléa pela emissão frontal. A voz de Alzira Espíndola, por sua vez, também apresenta semelhanças com o canto de Rita Lee, sendo dentre estas a que mais se aproximou do gênero musical do rock. Por fim, Virgínia Rosa mostra em seu gesto vocal aproximações com as vozes de Clara Nunes e Elza Soares, através de projeção na emissão e manobras vocais como o *fry* e o *drive*.

Aqui estão, pois, as seis cantoras da Vanguarda Paulista que escolhi analisar⁶⁰. As razões para a escolha destas, seus discos e canções se deram pela busca de vozes e trajetórias diferentes, composições próprias ou de terceiros, e releituras ou versões originais. As músicas analisadas estão dispostas em ordem cronológica, o que rendeu comparações interessantes entre estas e possibilitou acrescentar textos e temas feministas à pesquisa.

4.1 Metodologia

Antes de darmos, por fim, seguimento às análises, é necessário apontar conceitos e métodos que serão utilizados durante as escutas e investigações: O material escolhido para as análises foi extraído dos discos em formato long-play gravados pelas cantoras Tetê Espíndola, Ná Ozzetti, Suzana Salles, Alzira Espíndola, Vânia Bastos e Virgínia Rosa. Destes, apenas o de Tetê Espíndola não é seu primeiro, pois considerou-se sua fala de encarar o *Pássaros na Garganta* como o primeiro disco em que conseguiu se realizar musicalmente (antes deste já havia gravado dois discos).

Sabendo, portanto, que as análises são baseadas em fonogramas, consideramos estes como *performance esquizofônica*. Para isso, façamos um pequeno esclarecimento de ambos os conceitos.

⁶⁰ Gostaria de ter incluído Eliete Negreiros, Neuza Pinheiro, Cida Moreira e Tuca Fernandes, mas as dimensões da pesquisa se ampliariam sensivelmente.

Partindo dos estudos de Zumthor, entende-se como *performance* um conceito que vai além de um sinônimo para execução ou apresentação, mas como a “ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 1997, p. 33). Todavia, de acordo com seus textos, a performance implica na existência de um corpo, que de certo modo está presente nas gravações, mas não passando de uma extensão da voz viva.

Já o conceito de *esquizofonia* foi desenvolvido por R. Murray Schafer e se refere à “separação entre o som original e sua reprodução eletroacústica. Os sons originais são ligados aos mecanismos que os produzem. Os sons reproduzidos por meios eletroacústicos são cópias e podem ser reapresentados em outros tempos e lugares” (SCHAFFER, 2011, p. 364).

Unindo os dois conceitos, obtemos a *performance esquizofônica*, sobre a qual Rafaela González comenta em sua dissertação de mestrado:

De acordo com Zumthor, os meios eletrônicos auditivos exercem impacto sobre a vocalidade, pois não contam com a presença de quem traz a voz – *esquizofonia*. Desta forma, na canção mediatizada a transmissão da expressividade do cantor se dá unicamente através do gesto vocal. uma vez que um dos elementos da comunicação é oculto, no caso o componente visual. (GONZÁLEZ, 2017, p.48)

Zumthor ainda compara os meios eletrônicos auditivos à escrita como formas de fixação de um texto. Para ele, ambos abolem a presença da voz e ao mesmo tempo saem do puro tempo cronológico visto que seu conteúdo é reiterável. No entanto, constata, mídias sonoras e escrita se diferem pela recepção, pois as formas de decodificação da visão e da audição são processos distintos (ZUMTHOR, 2000, p.14). A primeira, por exemplo, passa por um distanciamento no qual quem vê está “fora”, enquanto a audição, por termos dois ouvidos e estarem dispostos em oposição, nos permite ter uma recepção de imersão do som.

As análises que seguem partem dos pressupostos teóricos elaborados por esses autores, além daqueles já apresentados anteriormente. Após a escuta das cantoras e seus discos, foram selecionadas seis canções que oferecessem comportamento vocal e instrumentação variados, além de conteúdo nas letras que permitissem interpretações de acordo com a temática feminista abordada nesta pesquisa. Tais disco e canções são apresentados a seguir em ordem cronológica.

Em todos os discos, a capa também foi encarada como um elemento relevante, sendo motivo de análise o fato das cantoras estarem sozinhas em fotografias e como estão dispostas em

relação à câmera. Outras questões levantadas na imagem foram: recorte da foto e do texto, tamanho, luz e cores⁶¹.

A contextualização também foi levada em consideração. Em alguns discos, há uma grande distância de tempo entre as gravações e o período da Vanguarda Paulista, contudo mesmo com novas tecnologias de gravação percebe-se pelo repertório e pelos arranjos que a música está conectada esteticamente à movimentação.

Para trabalhar uma escuta atenta dos fonogramas, aprofundamos tal prática a partir dos três níveis de escuta propostos por Barthes, considerando-se o primeiro nível um alerta que proporciona localização geográfica, o segundo, por sua vez, uma decodificação de signos e o terceiro que trabalha, por fim, um espaço intersubjetivo de quem fala, em que a significância é concebível pelo jogo do inconsciente (BARTHES, 1984, p.201). A respeito dos níveis de escuta, também se faz relevante incluirmos o conceito de *paisagem sonora*, sendo esta “qualquer campo de estudo acústico” ou “eventos *ouvidos* e não objetos vistos” (SCHAFER, 1997, 23).

Após as sessões de escuta, foi realizada a transcrição de trechos em partituras e algumas observações que possibilitaram o surgimento de questões musicais para a discussão: instrumentação, arranjo, forma, andamento, acompanhamento rítmico e harmônico, e a relação melodia e letra.

Para analisar esta última, um conhecimento em Semiótica da Canção - método de análise desenvolvido por Luiz Tatit - permitiu o uso de conceitos relevantes, por exemplo as modalidades linguísticas do */ser/* e */fazer/*, onde o */ser/* caracteriza o estado da paixão através de continuidade melódica e prolongamento das vogais – *passionalização*- e o */fazer/* “converte as tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos”, propiciando a construção de personagens – *tematização* (TATIT, 1995, p.10).

Outros termos também usados no campo da semiótica cancional utilizados nas análises se dividem pela atuação na melodia – *tonemas* – e no texto - *dêiticos*. O primeiro se caracteriza pelas finalizações da frase melódica, quando uma inflexão ascendente, descendente ou suspensa pode sugerir conclusão, pergunta, incerteza ou tensão emotiva. O *dêitico*, por sua vez, é notado por elementos linguísticos (imperativos, vocativos, advérbios, etc) que indicam o *eu* da canção,

⁶¹ “A chave para a compreensão da capa, tal como proposta pelo designer, estava em pensá-la assim como se pensa um cartaz. Para Steinweiss essa estratégia possibilitava “sugerir o conteúdo subjetivo da música e atrair o olhar de um possível comprador.” (REAGAN, apud REZENDE 2012, p.90).

processo denominado *figuritivização*. “O papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala” (TATIT, 1995, p. 21).

Também foram consultadas as anotações do estudo que desenvolvi relacionando harmonia funcional às possibilidades expressivas da canção⁶², com base na pesquisa de Sérgio Freitas e sua proposta de que o sentido musical pode ser construído também pela condução dos acordes e suas relações internas.

(...) Com isso pode auxiliar na nutrição e desenvolvimento de uma cultura musical que, via de regra, amadurece ao longo do tempo na vivência do repertório que permite ao músico experimentar, comparar, apreender e associar, metodicamente ou não, as espécies de acordes e suas combinações pré-existentes. Tais estudos comparativos não equivalem, é claro, ao que é próprio e insubstituível nesse esforço de vivência, mas são uma sistematização possível. São uma razoável simulação de experiência que, nos espaços de ensino/aprendizagem formal da nossa disciplina, ao menos mostra cabalmente que essa investigação ao comum da harmonia tonal contemporânea pode ser feita. (FREITAS, 2010, p. 292)

Para tal realização, três leis citadas por Freitas foram consideradas. A começar pelo fundamento primário da tonalidade harmônica que estabelece para os graus **I**, **IV** e **V**, respectivamente, as funções de *tônica*, *subdominante* e *dominante*, é possível notar sensações provocadas pelo que chamam de “afastamento” (geralmente justificado pelo intervalo de 4ª justa entre **I** e **IV**) e “aproximação” ou “resolução” (realizado pelo intervalo de 2ª menor entre **V** e **I**, chamado também de sensível). Em ambos os casos se faz presente a movimentação através da variação entre dissonância e consonância⁶³, causando no ouvinte “o desejo pelo acorde que segue: a dissonância move a progressão, a progressão move a harmonia, e a harmonia cumpre o papel que lhe cabe no dever da música de mover e sacudir os afetos do público” (FREITAS, 2010, p.34).

O triângulo das funções pode ser então considerado a “primeira lei” que rege os acordes e áreas tonais. A “segunda lei” foi historicamente estabelecida para uma organização dos acordes com notas semelhantes – mesmo que com qualidades diferentes (maior e menor) – apresentarem a mesma função, ou seja, áreas tonais diatonicamente relacionadas por intervalos de terça (ascendente e descendente) nomeados de *relativos* e *anti-relativos*.

⁶² Trabalho de conclusão de curso da Pós Graduação em Canção Popular na Faculdade Santa Marcelina (2013).

⁶³ Considera-se consonância um intervalo estável e dissonância, por sua vez, instável, levando em conta os harmônicos gerados por essas notas, timbre e período estético.

A terceira lei, por sua vez, traz o foco para o trítono como ferramenta muito usada para análises de função e para rearmônizações, sendo possível citar ainda os acordes **subV7**, que aparecem como alternativa de tensão que se resolve na tônica apresentando o mesmo intervalo de trítono do **V7**, mas com outros baixos e campos harmônicos: é o caso do **VII** diminuto e do **bII7** (FREITAS, 2010, p.209).

Para identificarmos o processo de construção de sentido através da harmonia é necessário citar algumas analogias possíveis de intervalos com estados passionais. A presença da 3ª, por exemplo, já sugere a oposição básica e didática do estado de alegria (3ª maior) ou tristeza (3ª menor). Se um acorde possui duas 3ªs menores, caracterizando-se como diminuto, pode ambientar sentimentos mais densos - em que o intervalo de trítono reforça o estranhamento. Já o acorde maior com a 7ª maior (geralmente representado pelos graus **I** e **IV**), se não provoca a previsível “alegria”, pelo menos apresenta uma expansão através de dois intervalos de 3ª maior, preenchendo com uniformidade o campo harmônico e causando um conforto auditivo (FREITAS, 2010, p.34).

Há ainda um recurso muito visitado nos arranjos: a inversão dos acordes, que muda, conseqüentemente, a nota do baixo sugerindo caminhos melódicos na região grave do espectro musical.

Para analisar o comportamento vocal utilizamos os parâmetros desenvolvidos por Regina Machado em sua dissertação de mestrado (2012). Falemos destes.

Machado denominou estes parâmetros como *níveis da voz*, dividindo-os em nível físico, técnico e interpretativo (MACHADO, 2012, p.48). A respeito do primeiro nível, é possível compreender questões ligadas a elementos e competências naturais da voz, por exemplo:

- Extensão e Tessitura: a extensão é o conjunto de todas as notas que uma voz é capaz de emitir, enquanto a tessitura compreende as notas emitidas por uma voz dentro da região de conforto.
- Registro vocal: série de sons consecutivos homogêneos produzidos por um mecanismo, diferenciando-se de uma outra série de sons, igualmente homogêneos, produzidos por um outro mecanismo, independentemente das frequências (é possível utilizar vários registros

na mesma nota). São divididos em Basal (fry), Modal (subregistros de peito e cabeça) e Elevado (subregistros de falsete e flauta).

- Timbre e significação: é, por excelência, o componente físico da identidade que diferencia e particulariza, que nos permite reconhecer a fonte sonora.

Já o nível Técnico é organizado a partir de uma relação da voz direta à uma elaboração e manipulação do aparelho vocal: Emissão: ato de produzir a voz relacionado à ressonância e à pressão exercida sobre a coluna de ar. “Naturalmente, cada cantor, em virtude de sua natureza física, já traz características timbrísticas próprias, que podem ser alteradas pela presença de uma consciência técnica atuando na emissão” (MACHADO, 2012, p.52).

Por fim, o nível Interpretativo diz respeito a uma elaboração intelectual e sensível. Talvez seja o mais complexo de se analisar, visto que compreende uma série de subjetividades:

- Gesto interpretativo: conjunto de elementos expressivos da voz, que podem ser notados pelo ouvinte através da maneira como se faz a junção da melodia com a letra, a articulação rítmica, a timbragem e a emissão.
- Timbre manipulado: partindo de uma determinada técnica vocal é possível que se produza alterações no timbre natural, o que provoca um efeito de descontinuidade da escuta transformando a relação com o ouvinte.
- Articulação rítmica: é a articulação da voz sobre a relação entre os tempos dos discursos musical e linguístico, em planos de expressão que passam por uma ação local (sílabas), local ampliada (palavra), global (frase) e global ampliada (período).

Além dos níveis de escuta e de voz sugeridos, respectivamente, por Barthes e Machado, é relevante também apresentar um levantamento dos conceitos propostos por Zumthor a respeito das relações *oralidade x vocalidade* e *transmissão x recepção*.

Em *A letra e a voz*, o autor explica sua preferência pelo conceito de *vocalidade* em lugar de *oralidade*, em que “vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso” (ZUMTHOR, 1993, p. 21), e, como visto nos parâmetros de Machado, a voz possui qualidades materiais como tom,

timbre, altura e registro, entre outras. Nas palavras *vocalidade* e voz, portanto, há materialidade e concretização mesmo quando desprovidas de linguagem, aspectos que não se aplicam ao vocábulo *oralidade*.

Além dessa relação, também pode-se levantar o processo sugerido pelo autor a respeito da trajetória de um texto poético, que passa por sua formação, transmissão, recepção e reiteração. Esta última, por sua vez, sendo a forma com que a poética se conserva em nossa memória, e a isso chamamos *movência*.

Os conceitos e expressões supracitados serão apontados ao longo das análises, portanto, é sugerido que essas últimas páginas sejam um suporte teórico para o que se segue. Por fim, apresenta-se um questionamento provocado durante toda a pesquisa do qual perceberemos seus resultados a seguir: seria possível relacionar análise musical e vocal à questão de gênero? É o que tais análises pretendem responder.

4.2 Tetê Espíndola – “Pássaros na Garganta” (1982)

Nas duas primeiras análises veremos exemplos de conexões entre a voz humana e o canto dos pássaros. A começar pela cantora, instrumentista e compositora Tetê Espíndola, a escolha do disco *Pássaros na Garganta* (1982) e da canção título para ser analisada surgiu de seus depoimentos em considerar este seu primeiro disco - apesar de ser o terceiro - por ter conseguido experimentar intensamente as possibilidades de sua voz.

As artistas - aqui estudadas - Tetê e Alzira, junto a seus irmãos Geraldo, Celito e Sérgio, se mudaram de sua terra natal Campo Grande (MS) para São Paulo em 1977, compondo o grupo LuzAzul que, após a primeira gravação de LP, passou a chamar-se Tetê e o Lírio Selvagem (1978).

O segundo disco da carreira de Tetê Espíndola *Piraretã* (1980) marcou seu encontro com o compositor Arrigo Barnabé, que batizou a sonoridade de Tetê de “sertanejo lisérgico”.

Por fim, em 1982, foi lançado o LP *Pássaros na Garganta*. O nome foi dado pelo poeta Augusto de Campos, que também escreveu um texto no encarte: “Voz de pássaros e de rio, a cidade de aço e de concreto que a recolheu, exilada de asas e de águas a devolve, agora, inteira, uma grande cantora: Tetê. De Campo Grande para São Paulo e de São Paulo para o nosso Brasil”.

Além das experimentações vocais, Tetê também valoriza este trabalho por conseguir, assim como Augusto de Campos comenta, inserir em sua obra a natureza e as paisagens o Centro Oeste do país. Em depoimento a Ana Carolina Murgel, conta que havia de fato uma preocupação ecológica que foi retratada nas letras das músicas, nas imagens do disco e até na gravação realizada dentro da Gruta do Lago Azul em Bonito, Mato Grosso do Sul (MURGEL, 2005, p.125).

A paisagem apresentada na imagem da capa já nos sugere sua relação com a natureza e sua autorrealização: uma foto com Tetê nua, deitada sobre uma pedra, com uma cachoeira ao fundo.

Figura 8: capa do disco *Pássaros na Garganta*

Fonte: site oficial de Tetê Espíndola

O corpo está centralizado e divide a imagem em que na parte de cima há queda de água e da metade para baixo, uma pedra e água em poço. A nudez pode conter traços eróticos - pela postura do corpo que remete ao prazer - mas também aparece como elemento integrado à natureza. Há uma planta na pedra que, sob a perspectiva da foto, cobre a parte sexual do corpo, gerando uma ambiguidade entre uma possível censura do período e uma imagem poética em que os pelos pubianos seriam algo da natureza. O nome da artista escrito na parte inferior da capa e

com letra cursiva propõe autenticidade, gerando a noção de que Tetê está de fato assinando o disco.

Sobre a face erótica do trabalho, Murgel comenta que a escolha do instrumento craviola⁶⁴ também pode remeter ao corpo feminino ou a uma extensão de seu próprio: “Nas curvas femininas, no longo braço ou nos fios de cabelo trançando as cordas, Tetê inscreve o som no corpo feminino e erotiza o instrumento que para ela representa suas raízes musicais e o suporte para o volume da voz” (MURGEL, 2005, p.118).

Na gravação da canção “Pássaros na Garganta” (parceria com Carlos Rennó) podemos reconhecer a sintonia referida entre voz e craviola. Vamos à canção⁶⁵.

Pássaros da Garganta (Tetê Espíndola/Carlos Rennó)

A
No céu da minha garganta
Eu tenho ao cantar
Pássaros que quando cantam
Não posso conter
Solto o que se levanta
Do meu ser
E vou ao sol no vôo
Enquanto são

A
Mas quando num céu tão cinza
Não vejo passar
Os pássaros que extinguem
Da terra e do ar
Passo o que existe em mim
A doer
Me dou tão só ao som
Com dó e dom

B
E o que sinto vai contra
Quem varre as matas e arremata a terra-mãe
E me indigna a onda
De insanos atos de insensatos que não amaina

C
Ânsia de que a vida seja mais cheia de vida

⁶⁴ A craviola, instrumento que a acompanha há 40 anos em suas composições e execuções, foi desenvolvida por Paulinho Nogueira que, segundo Catunda, buscava uma sonoridade híbrido de popular/caipira/erudito (2013).

⁶⁵ Em todos os casos optou-se pela exposição da letra junto à disposição da gravação, usando a partitura apenas nos destaques necessários.

Pelas alamedas, pelas avenidas
 Em aroma cor e som –
 Árvores e ares, pássaros e parques
 Para todos e por todos
 Preservados em cada coração

A
 Mas quando num grito raro
 Se apossa de mim
 O espírito desses pássaros
 Que não tem fim
 Espalho pelo espaço
 O que não há
 Com amor e com arte
 Garganta e ar

Com apenas dois instrumentos - craviola e voz - a canção apresenta uma forma dividida em três partes que são apresentadas na sequência: AABCABC. A música está na tonalidade de mi menor e se aproxima de composições modais - sem cadências da harmonia funcional - com uso constante do V grau menor, o que diminui o nível de tensão entre os acordes, visto que não há a presença do 7º grau maior da escala⁶⁶.

O acompanhamento da craviola é executado com um ritmo ternário que em alguns momentos é dedilhado e se espalha sem pontuações e em outros marca o pulso e as acentuações da guarânia - gênero musical popular e tradicional do Centro-oeste brasileiro.

A letra da canção e a forma com que Tetê canta estão interligadas como um grito pela vida e liberdade do canto dos pássaros, o que pode ser entendido simbolicamente como uma luta contra a destruição ambiental ou metaforicamente pelo direito ao canto, à voz própria e de outros seres cantantes.

A voz emitida no subregistro de cabeça (registro modal) em região de notas agudas reforça a idéia de grito e também de um canto que se espalha ocupando muitos espaços, dado o nível de pressão de ar. Mesmo assim, Tetê exerce um controle fino sobre o canto que apesar de ser agudo apresenta uma dicção clara do texto e que varia entre emissões leves e pesadas, frontais e cobertas - com bastante espaço interno na boca -, e timbres metálicos e aveludados.

O canto agudo como marca de sua personalidade artística provoca sensações dúbias em quem escuta. Por um lado, a execução técnica é impressionada e admirada, por outro é motivo de

⁶⁶ nota denominada “sensível” por ter aproximação de um semitom com a tônica, o que provoca tensão e expectativa auditiva de resolução.

“incômodo e cansaço auditivo”. Ora, não pretendemos afirmar qual é a intenção da cantora, mas no caso desta canção o fato da voz estar na região aguda e, por isso, incomodar, permite-nos observar que o grito que luta por algo e busca chamar a atenção de um modo geral é desagradável.

Esse controle e aproximação do texto desconstrói a noção social de que a voz aguda está associada ao lirismo e erudição, o que podemos notar também pelo pouco uso de vibratos.

No sexto verso da primeira estrofe observa-se a primeira conclusão de melodia e harmonia com um *tonema* descendente que sugere afirmação junto ao acorde de tônica aparecendo pela primeira vez. O texto, por sua vez, reitera o sentido conclusivo.

Figura 9: exemplo musical “Pássaros na Garganta”

Nota-se que a frase musical e verbal conclusiva em todas as partes “A” - “do meu ser”, “a doer”, “o que não há” - está no meio da estrofe, enquanto o período que finaliza suspende melodia e texto - “enquanto sôo”, “com dó e dom”, “garganta e ar”. Tais elementos provocam uma quebra de expectativa do ouvinte, visto que, intuitivamente, espera-se que as melodias e textos conclusivos estejam no final das estrofes.

Já a parte B da canção é a única em que se apresenta uma tensão tonal e textual através da escala dominante de Mi (maior com 7º grau menor), reforçando a letra de enfrentamento.

Figura 10: exemplo musical “Pássaros na Garganta”

Ainda nesta fase de tensão há na letra da composição a figura de linguagem paranomásia (palavras diferentes com som semelhantes) das palavras “terra-mãe” e “amaina”, em que o sentido desta última ainda re-diz voz materna já que o verbo simboliza acolhimento, serenidade, calma.

Na transição entre “B” e “C” há um dêitico, a interjeição “ai”, que conecta os sentidos de combate e lamentação que estão respectivamente representados na relação letra e música dessas estrofes.

Sobre a parte C, falaremos adiante, na ocasião de sua repetição.

O improviso com o fonema “a” que vem logo após os versos “espalho pelo espaço o que não há; com amor e com arte; garganta e ar” surge para reafirmar as singularidades da voz de Tetê e seus desejos de libertar canto e a natureza. Nesse momento se dá o clímax da canção, em que a melodia ascendente chega na nota mais aguda emitida na música (um si⁴) que é enfatizada com portamentos⁶⁷. Enquanto isso a harmonia realiza a cadência **I-V** - em que o **V** grau é um substituto (**bII7**) - alternando entre os estados de tensão (dominante) e repouso (tônica)

The image shows a musical score for a piece titled "Pássaros na Garganta". It consists of two staves. The top staff is labeled "Voz Solo" and features a melody with notes and rests, with lyrics "ah" and "ah" below. Chords F7(#11) and Em7 are indicated above the staff. The bottom staff continues the melody with notes and rests, with lyrics "ah" below. Chords Em7, F7(#11), and vibrato are indicated above the staff.

Figura 11: exemplo musical “Pássaros na Garganta”

⁶⁷ O termo *portamento della voce* significa ‘transportar a voz’ e define uma importante técnica vocal para o canto *legato* estabelecida no início do século XXVI. (...) são um meio importante de suavizar o contorno de uma nota por meio de um desvio artístico do ataque ou finalização (PICOLLO, 2006, p.101).

Em seguida começa a repetição das partes B e C em que esta última é cantada *a cappella* com uma dinâmica que começa forte na primeira estrofe e é suavizada para encaminhar a canção a uma conclusão. A dinâmica somada ao contraste da saída da craviola sugere um tom de lamento e súplica. Além disso, na melodia há apenas duas notas com intervalo de um semitom que se alternam. O ciclo de repetição de ambas reforça a noção da vocalidade de um pedido, é a voz que fala dentro da voz que canta, ou seja, a *figurativização*, de acordo com Tatit (2002) e Zumthor (2000).

Figura 12: exemplo musical “Pássaros na Garganta”

Quando Tetê em seu canto pede “árvores e ares, pássaros e parques” para todos, além das aliterações, há um ideal de ciclo da vida, de natureza que se realimenta, de um possível lugar que abrigue esse ciclo. Ela, com seu “grito raro” e canto agudo, toma para si o “espírito desses pássaros” e luta, resgatando a antiga sereia, que é pássaro e, por isso, tudo sabe, assim como Cavarero nos convida à reflexão:

Como se sabe pelas pinturas vasculares, os gregos imaginavam as Sereias como mulheres em corpos de pássaros. De tronco esférico e com patas dotadas de garras, bonitas certamente não eram. Ficavam sobre os escolhos ou sobre a margem herbosa, mas, embora próximas ao mar, não compartilhavam nenhum parentesco com os peixes. (...) Quem é mudo como um peixe não pode certamente se prestar a hibridar um monstro canoro. Muitas espécies de pássaros, como é sabido, cantam, e algumas são particularmente célebres por sua incomparável musicalidade. Conta, por exemplo, Platão, no mito de Er, que o cantor Tamiris escolheu reencarnar em um rouxinol para experimentar em plenitude a felicidade de sua arte. Feito de ar, em suma, o canto reporta às criaturas do ar, não àquelas dos abismos. (Cavarero, 2011, p.131)

Assim, esta interpretação de *Pássaros na Garganta* sugere que haja uma reconexão entre o canto dos pássaros, a voz feminina e a natureza de forma incisiva, com quebras de expectativas, gritos, figuras de linguagem e sonoridade estridente.

4.3 Vânia Bastos – “O pardal” (1986)

Em contraste com a sensualidade e o canto forte de Tetê Espíndola, Vânia Bastos também apresenta um cantar dos humanos relacionado ao dos pássaros, mas sua expressividade se dá principalmente através da delicadeza. A canção “O Pardal” de Passoca, assim como “Pássaros na Garganta” também está em ritmo ternário, todavia esta é uma valsa - enquanto a primeira é uma guarânia - que novamente remete à necessidade de liberdade do voo e do canto

É necessário reforçar o fato em comum de Tetê Espíndola e Vânia Bastos, ambas cantoras da Vanguarda Paulista gravarem músicas com esta temática, já que observamos muitas trajetórias de mulheres e suas dificuldades de se estabelecerem nas artes - por isso o nome deste trabalho. Todavia, a associação mais comum à liberdade da voz - e poeticamente das asas - em geral é com a liberdade de expressão, tema de muitas lutas e conquistas na arte e na política até os dias de hoje. Sobre a questão da censura, mais especificamente, comentaremos na próxima análise - de Ná Ozzetti.

Vânia Bastos nasceu em Ourinhos e foi em 1975 para São Paulo. O início de sua carreira se deu na banda Sabor de Veneno ao lado de Arrigo Barnabé, com quem gravou os discos *Clara Crocodilo* (1980) e *Tubarões Voadores* (1984). Seu primeiro LP solo, que levava seu nome, foi produzido e lançado em 1986 pela Copacabana.

Figura 13: capa do disco *Vânia Bastos*

Fonte: site oficial de Vânia Bastos

Na imagem da capa, é possível observar diversos elementos que apontam para uma construção de personagem “boa moça”: a expressão do rosto que sorri e olha para a câmera - e para o comprador do disco -, a mão no queixo, a luva e o cabelo que cobre o pescoço uniformemente. O arco íris, que tem sua curva contornando o cabelo, separa a imagem de Vânia de seu nome, que permite alguma interpretação acerca do mistério: o que tem “do outro lado do arco íris?”. No LP, há gravação de versões em português das canções “My Heart Belongs to Daddy” e “Somewhere Over the Rainbow”⁶⁸, clássicos da música estadunidense que dialogam diretamente com a capa. Por todos esses elementos, é possível associar a imagem do LP às estrelas do cinema de Hollywood, belas, jovens e presas a uma vida pública iconográfica. Curiosamente, a canção que vamos analisar toca diretamente neste ponto.

⁶⁸ “My Heart Belongs to Daddy” de Cole Porter e e “Somewhere Over the Rainbow” de Harold Arlen / E. Y. Harburg.

O Pardal (Passoca)

A
Nascido perto de um ninho
Numa garagem numa oficina
Aprendeu a voar
A voar

Ôooôoo

A
O pardal sempre ciscava
Nas varandas e nos quintais
Seu canto sem melodia
O pio, o gorgoeio, seu canto era feio
Por isso ele vivia

B
Canto belo sempre acaba
Na gaiola

Passoca, o compositor da canção, tem uma trajetória em diálogo com a música caipira e ao mesmo tempo está em contato com a cidade de São Paulo - tendo inclusive tocado no Lira Paulistana. Nesta canção podemos observar a relação entre campo e cidade através da forma AABAB com harmonia tonal com cadências tradicionais - elementos presentes na música caipira - coexistindo com citações dos compositores Erik Satie e Heitor Villa Lobos e paisagens urbanas descritas na letra como “numa garagem, numa oficina”.

A instrumentação também sugere fusões campo-urbes ao apresentar no arranjo os instrumentos violão, viola caipira, flauta, um sino de percussão e violoncelo.

A música com tonalidade em Ré maior apresenta uma harmonia em que as funções de tônica, subdominante e dominante estão claras - 1ª lei tonal apresentada por Freitas -, mas ao mesmo tempo “pairam no ar” pelo arranjo que muitas vezes inverte os baixos para fazer linhas melódicas descendentes ou ascendentes. Por isso, ao soar um acorde de tônica na 2ª inversão - ou seja, com o 5º grau no baixo - não se atende a expectativa de sensação de repouso reconhecida pelos nossos ouvidos.

O canto de Vânia Bastos passeia pela região médio-aguda da voz, alternando entre os subregistros de “peito” e “cabeça”, ambos no registro modal. A emissão, por sua vez, preza pela leveza com um timbre airado, vibratos de ciclos rápidos e suaves, melodias ligadas, melismas e portamentos.

Villa Lobos foi um compositor que explorou a sonoridade dos pássaros em muitas composições e arranjos ao longo de sua carreira musical.

Já Eric Satie é considerado o criador da música ambiente, tendo composto peças com motivos pequenos e repetitivos, passando inclusive por um conhecido e cômico momento em que pediu descontente para que as pessoas falassem enquanto suas composições eram tocadas - na ocasião, todos estavam em silêncio para escutá-la (VALENTE, 1999, p.52). Na gravação que estamos analisando é citada sua “Gymnopédie n° 1”, talvez seu tema mais famoso.

Figura 16: exemplo musical “Gymnopédie n.1”

Desta vez, a citação é no mesmo tom da composição original, ambas em Ré maior.

Ora, se refletirmos sobre a letra em que o pardal tinha um canto feio para não ser preso a uma gaiola, é possível fazermos conexões a essas citações, como se o “canto belo” produzido por Villa Lobos pudesse ser transformado em “música de pano de fundo”.

De certo modo, quem analisa não tem propriedade para afirmar qual era a intenção do arranjo, mas essa linha de reflexão mostra a profundidade de quantos signos pode conter uma canção. Aqui, pode-se até observar uma crítica sobre a relação entre agradabilidade e aprisionamento. Relação, esta, que está presente tanto no mercado musical quanto no lugar ocupado pelas mulheres socialmente. Para que aprofundemos tal questão, recorremos a Naomi Wolf em *O Mito da Beleza*:

As qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres são apenas símbolos do comportamento feminino que aquele período julga ser desejável. *O mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência.* A juventude e (até recentemente) a virgindade foram “bonitas” nas mulheres por representarem a ignorância sexual e a falta de experiência. O envelhecimento na mulher é “feio” porque as mulheres adquirem poder com o passar do tempo e porque os elos entre as gerações

de mulheres devem sempre ser rompidos. As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas. E o que é mais instigante, a nossa identidade deve ter como base a nossa "beleza", de tal forma que permaneçamos vulneráveis à aprovação externa, trazendo nosso amor-próprio, esse órgão sensível e vital, exposto a todos. (WOLF, 1992, p.17).

O canto de Vânia Bastos em tom de lamento provoca, curiosamente, a sensação de que sua voz também pode ser aprisionada e julgada por padrões estéticos, e aponta para a questão: como responder a tais expectativas?

4.4 Ná Ozzetti – “Ah!” (1988)

A intensa atividade cultural e intelectual de São Paulo abriga - e abrigou - pessoas de diversos lugares. Por isso, é interessante conhecer a história de quem nasceu na metrópole. A cantora e compositora Ná Ozzetti é uma dessas pessoas.

Seu contato com a música se deu na infância junto aos irmãos, quando adolescente passou a cantar com mais frequência e em 1974 entrou no grupo Rumo (formado inicialmente por Akira Ueno, Ciça Tuccori, Gal Oppido, Geraldo Leite, Hélio Ziskind, Luiz Tatit, Ná Ozzetti, Paulo Tatit, Pedro Mourão, Zecarlos Ribeiro), se apresentando na cena universitária e alternativa da cidade de São Paulo.

Seu primeiro disco solo foi lançado em 1988, o que lhe rendeu o prêmio Sharp de revelação feminina na categoria MPB. Na capa, Ná está vestida e posicionada como se estivesse se preparando para dançar em um espaço voltado para o estudo. Sua introspecção reforçada pela cabeça baixa reforça o contexto. Seu nome no canto superior direito é exposto com uma fonte que interage geometricamente com o corpo de Ná e as janelas em perspectivas “tortas”. Em suma, a imagem propõe que a cantora está bastante à vontade em um espaço que frequenta e se sente confortável. Ao ouvirmos o disco, não há dúvidas sobre isso.

Figura 17: capa do disco *Ná Ozzetti*

Fonte: site oficial de Ná Ozzetti

(...) o lançamento do primeiro disco solo da cantora Ná Ozzetti, até então integrante do Grupo Rumo, voltaria a radicalizar o comportamento vocal na canção popular brasileira, depois de um hiato de vinte anos. Levando para seu trabalho solo toda a experiência adquirida no grupo, Ná Ozzetti enfatizou a presença da fala no canto, experimentou alterações microtonais no padrão de afinação, fazendo uso de todas as suas habilidades vocais e interpretativas para fazer a canção falar e expor todos os componentes resultantes desse enlace entre melodia e letra. (MACHADO, 2012, p.34)

A canção do disco escolhida para ser analisada apresenta parte da experimentação citada acima descrita por Regina Machado e ainda pode ser observada de forma comparada, já que Ah!, de Luiz Tatit, é uma regravação - sendo a original de 1981 do primeiro disco do grupo Rumo. Assim, é sugerido que se ouça as duas versões para que possamos realizar algumas comparações – passamos aqui, portanto, a fazer uma análise comparativa.

Ah (Luiz Tatit)

Ah! Não pode usar qualquer palavra
 Então é por isso que não dava
 Eu tentava repetia achava lindo e colocava
 Se não cabe se não pode tem que trocar de palavra
 Ah mas é tão boa essa palavra
 Carregada de sentido e com um som tão delicado
 Agora eu vou ter que trocar?
 Ah vá se danar

Ah tem que caber?
 Ah ninguém repara
 Ah tem que entender?
 Ah mas tá na cara
 Então muda?
 Hmmm
 Xiii
 Ai aiaiai
 Han ah ta
 Nossa que isso!
 Hey ho!
 Ah

Um dos pontos observados em primeiro plano ao ouvir ambas as gravações é que a releitura de Ná Ozzetti tem um andamento mais rápido e acompanhamento com ritmo e linhas melódicas de funk dos anos 1980. A música apresenta praticamente um único acorde (Ré maior) enquanto na versão do Rumo é repetida a cadência tônica-dominante com os graus **I** e **V(sus)** - o que gera mais movimento alternado de tensão e repouso.

O arranjo, assinado pela artista junto ao irmão Dante Ozzetti e o trombonista Bocato, propõe uma exposição dupla da música sem cortes ou diferenciações, repetindo inclusive o único momento de tensão melódica e harmônica na melodia com trítomos ao fundo do verso “Ah mas é tão boa essa palavra; Carregada de sentido e com um som tão delicado; Agora eu vou ter que trocar?; Ah vá se danar!”, frase que dá um clima tenso explicitando o reclame da letra.

Figura 18:- exemplo musical de “Ah!”

O intervalo de trítomo tocado por notas longas ao fundo da voz contribui para a tensão do momento.

Por ter andamento mais rápido, o canto falado de Ná Ozzetti se aproxima esteticamente dos gêneros Rap e Funk estadunidenses que se popularizaram neste período (década de 1980), levando às últimas consequências a linha tênue que separa o canto da fala.

O texto, por considerar alguém a quem se dirige a fala, ou seja, uma relação entre primeira e segunda pessoa do singular estabelece uma comunicação que, de acordo com a

semiótica da canção, envolve os actantes *destinador* e *destinatário*. Segundo Tatit, “dentro de um modelo canônico, o primeiro actante deve estabelecer com o segundo, por meio de argumentações, persuasões ou manipulações, um contrato de acolhimento mútuo” (2001, p.110)

Além disso, nota-se também durante toda a canção os *dêiticos* através de interjeições e pontuações, o que consideramos marcas de oralidade. Segundo Zumthor, a oralidade não sai de cena com a escrita. Ela se anuncia por insistência da voz, “verbo encarnado na escritura” (ZUMTHOR, 1993, p. 113).

A planificação da voz principal com o coro é notada em ambos os arranjos, com a diferença de que na versão de 1981 Ná Ozzetti estava presente somente nos *backing vocals* enquanto em sua releitura realiza o canto principal, uma segunda voz paralela - como se abrisse um intervalo com a voz falada - e o coro, tudo através da gravação de canais múltiplos.

Por coexistirem, portanto, muitas “Nás”, nota-se uma variedade de timbres. Esse procedimento de duplicar vozes femininas soando em coro - que também é usado nas canções que veremos a seguir de Alzira Espíndola e Suzana Salles - pode ter muitos significados, como visto no capítulo 3.

Porém, uma das questões que mais despertam curiosidade nesta análise é a diversidade de sentidos que a expressão “ah!” denota. Luiz Tatit, na composição, sugere alguns, porém, na releitura através de novos ritmos, andamentos, gênero musical e pelo fato de serem vozes femininas, surgem outras possibilidades.

A composição original, segundo depoimentos dados ao documentário Lira Paulistana, é uma crítica irônica à censura do regime militar que agia amplamente sobre o cancioneiro popular e muitas vezes era “enganada” por considerar o sentido literal das composições. O primeiro verso “Ah, não pode usar qualquer palavra!” por si, então, já é um deboche, e interpretação do Rumo reforça essa intenção através do canto e do arranjo.

Na gravação de Ná Ozzetti sete anos depois, a expressão “Ah!” aparece também como uma interjeição de entendimento - intensificada pela interação com o trombone - ou lamentação, mas o coro ao realizar ataques curtos em *cluster*⁶⁹ no agudo pode remeter ao arranjo de sopros ou à idéia de gritos femininos ou sustos.

⁶⁹ Conjunto de notas que, soando juntas, formam texturas não definidas.

Figura 19: exemplo musical de “Ah!”

Se pensarmos que uma resposta irônica de uma compreensão feminina também provoca o inconsciente coletivo e preconceituoso da menor capacidade intelectual das mulheres, o canto de Ná também abre preceito para esta interpretação. Nos estudos feministas há um conceito que define a prática desta forma de subestimar a nossa inteligência nos diálogos: *mansplaining* (do inglês “homem explicando”).

Seria o “Ah” de Ná também uma resposta crítica ao *mansplaining*? Esta é uma questão complexa de se responder, visto que as análises não pretendem investigar a intenção da artista, mas apontar possíveis interpretações para os significados e significantes da voz.

Sobre isso, a jornalista Rebeca Solnit comenta, com humor, as recorrentes explicações masculinas e a necessidade de uma mulher ser ouvida:

Os homens explicam coisas para mim, e para outras mulheres, quer saibam ou não do que estão falando. Alguns homens. Toda mulher sabe do que estou falando. São as ideias preconcebidas que tantas vezes dificultam as coisas para qualquer mulher, em qualquer área; que impedem as mulheres de falar e de serem ouvidas quando ousam falar; que esmagam as mulheres jovens e as reduzem ao silêncio, indicando, tal como ocorre com o assédio nas ruas, que esse mundo não pertence a elas. (SOLNIT, 2017, p.15)

Ao reinterpretar uma canção gravada pelo grupo Rumo explorando novas possibilidades vocais, entoativas e sonoras, Ná Ozzetti contrapõe as explicações masculinas, se apropriando do fazer artístico e intelectual.

4.5 Alzira Espíndola – “Man” (1991)

A cantora e compositora Alzira Espíndola, ao contrário das outras intérpretes escolhidas para as análises, não integrou os grupos Sabor de Veneno, Isca de Polícia ou Rumo. O único pelo

qual passou foi o LuzAzul que, posteriormente, se tornou Tetê e o Lírio Selvagem com seus irmãos, como vimos.

Alzira e Tetê contam que herdaram da mãe Alba, que era atriz, uma inspiração para a arte - além do convívio e fazer musical com os próprios irmãos em Campo Grande. Já em São Paulo, em 1987, a compositora lançou suas primeiras gravações em parceria com Arrigo Barnabé. O disco solo viria a surgir apenas quatro anos depois.

Em *amme*, Alzira convidou Itamar Assumpção para produzir. A afinidade musical de ambos pode ser notada nas composições de parcerias, na proximidade da maneira de cantar (timbre e emissão) e na poética de crônica urbana paulistana, o que contribuiu para distinguir seu trabalho e o de Tetê Espíndola, que buscou manter as raízes do Pantanal.

Figura 20: Capa do disco *amme*

Fonte: site oficial de Alzira Espíndola

A capa do disco traz uma série de subjetividades: a cantora e compositora em preto e branco no escuro, não centralizada, fazendo gestos que podem ser interpretados como sensualidade e feminilidade ou como uma censura ao corpo cobrindo suas partes com timidez. A expressão facial apresenta conforto em estar nessa situação, mas denota um mistério, reforçado

pela ausência de cor e pelo fato de seu nome estar na capa disfarçado apenas com as iniciais (Alzira Maria Miranda Espíndola).

O título do LP *amme* também permite outras duas leituras: em português, pela sonoridade do verbo “amar” no imperativo, e em inglês como autoafirmação (“am me” = sou eu). Na canção “Man”, aprofundaremos, pois, olhares sobre dualidade e reconhecimento de quem é Alzira Espíndola.

Man (Alzira Espíndola e Itamar Assumpção)

A

O que é que você tem man
Me pega bem no jeitinho
Vem e depois diz que não tem

A

Quem é que você pensa que é man
Não me diz não nem me diz sim
Vive me tratando assim

B

I am a woman, man
Woman, woman, woman
Uma mulher

A

Quando é que você vem, man
Como quem ta afim ou tem outro fim
Pra o que deu em mim

B

I am a woman, man
Woman, woman, woman
Uma mulher

A’

E toda vez que aqui vem, man
Prefiro que vá além
Desligue seu walkman
Ame-me e amém

Essa canção inverte a idéia da mulher maternal e passiva explicitada por Caetano Veloso em “Esse Cara”, onde ‘me consumido a mim e a tudo que eu quis com seus olhinhos infantis (...) ele é o homem, ele é quem quer e eu sou apenas uma mulher”. Aqui Alzira diz a ele de forma direta: enxergue, deixe o egocentrismo e vá além – sou uma mulher e o que eu quero agora é que você me ame. (MURGEL, 2005, p.85)

Assim como observa Murgel, a canção “Man” apresenta uma relação entre “dois” através de diversos elementos: letra, acompanhamento, harmonia, canto.

A começar pelo eu lírico feminino e seu interlocutor masculino “I am a woman, man” - a mesma relação *destinador/destinatário* descrita em “Ah!”, em que o primeiro busca convencer o segundo de algo através de uma argumentação. O discurso direto, sensual e ao mesmo tempo de enfrentamento procura afirmar os dois personagens através da distinção enquanto o que se deseja na verdade é a conjunção. Nesta relação textual de personagens, já podemos perceber, portanto, o primeiro ponto de tensão.

Na composição musical também surge esse elemento na harmonia, que, estando em G (sol maior), repete durante toda a canção apenas três acordes de acordo com o ciclo abaixo:

// G / G / F7M / F#7M(b9#5) //

Há uma descida do primeiro acorde de função tônica para um tom abaixo - harmonicamente definido como **bVII**, função de dominante **subV** - e em seguida uma subida para um acorde que está exatamente entre os dois. Este último apresenta uma função ambígua, já que, geralmente, o sétimo grau da escala maior antecedendo o tom (F# - G) é interpretado como um acorde de função dominante e aparece como diminuto. Na composição de Alzira, o acorde de Fá sustenido aparece com os intervalos de sétima maior, quinta aumentada e nona bemol - o que passa despercebido durante a música, porém é um acorde bastante complexo para se analisar harmonicamente⁷⁰.

Se pensarmos apenas no caminho do baixo “Sol-Fá-Fá#” que é repetido ciclicamente fica mais uma vez evidente o trajeto de afastamento/aproximação.

A mesma relação também está presente no ritmo dos instrumentos que acompanham a voz. O arranjo começa apenas com o violão fazendo levada e dedilhado em tercinas até a exposição do primeiro refrão, o que passa a sensação do compasso estar em 6/8. Na repetição do tema (com outra letra) entra, por sua vez, a banda marcando um pulso de 4/4 e o violão segue fazendo o ritmo anterior.

⁷⁰ De acordo com meus estudos e conclusões, trata-se de um Dsus(#9)/F#, ou seja, um acorde com função de **subV**.

Figura 21: exemplo musical de “Man”

Mulher e homem, tônica e subdominantes, compassos ternários e quaternários: a tensão entre afirmação, distinção e aproximação ocorre, portanto em todo o decorrer da canção.

A dinâmica do arranjo é como um longo *crescendo*, onde volume e texturas vão aumentando à medida que entram vozes - dobras da própria Alzira - e instrumentos - baixo, bateria e teclado. Essa gradação de intensidade reafirma o discurso da letra no qual uma mulher que está em primeira pessoa se coloca através de seus desejos e pede ao seu interlocutor homem que encare isso.

A voz de Alzira Espíndola apresenta um espectro harmônico mais grave que as intérpretes ouvidas até o momento - Tetê Espíndola, Vânia Bastos e Ná Ozzetti. Seu canto na melodia principal faz uso do registro modal - subregistro voz de peito - que, junto a uma frontalidade da emissão, o aproxima da fala coloquial. Assim como a emissão leve de Vânia Bastos aproxima sua voz do timbre da flauta, na gravação de “Man” a emissão frontal de Alzira harmoniza-se através de um timbre metálico com o violão e, posteriormente, com o teclado.

Dentro do registro modal, o subregistro chamado voz de cabeça é usado nas vozes do coro feito por Alzira que surge enfatizando o trecho “woman woman woman woman uma mulher”, o que pode ser interpretado como uma leve ironia da suposta delicadeza feminina.

Há, no entanto, um alívio provocado no final em que o texto conclui “ame-me e amém” - uma provocação sobre a palavra “amém” que tem de um modo geral um uso religioso e é cantada com conotação sexual - acompanhado de um breque da banda, escalas tocadas com velocidade e um canto que ralenta e usa *glissando*. Brinda-se, assim, o prazer feminino como um ato de resistência. Sobre isto, desenvolve Virginie Despentes:

O desejo feminino permaneceu no silêncio até os anos 1950. A primeira vez que as mulheres se reuniram em massa e declararam: ‘somos desejantes, atravessadas por

paixões brutais, inexplicáveis, nossos clitoris são como pintos, eles pedem alívio' foi durante os primeiros shows de rock. Os Beatles devem parar de se apresentar: as mulheres do local rugem com cada nota que eles tocam, as vozes delas cobrem o som da música. Mais uma vez: desprezo. Histeria da *groupie*. Não queremos escutar o que vieram dizer, que estão fervendo de desejo. (...) É extraordinário imaginar que se despreze uma menina jovem que urra de desejo quando John Lennon toca sua guitarra enquanto achamos engraçado um velhote que assobie para uma adolescente de saia. Há, de um lado, um desejo que indica boa saúde, que possui a bênção do coletivo, que é exaltado, pelo qual demonstramos benevolência e compreensão. E, de outro, um apetite obrigatoriamente grotesco, monstruoso, risível, a ser reprimido. (DESPENTES, 2016, p.89)

Entre idas e vindas, tensão e relaxamento, Alzira Espíndola nos oferece uma canção que reafirma as mulheres como seres sexuais dotadas de necessidades e prazeres próprios.

4.6 Suzana Salles – “A hora da onça beber água” (1994)

Assim como Ná Ozzetti, Suzana Salles nasceu em São Paulo. No final da década de 1970, estudava na USP e participava do coral *Communicantus*, quando seu colega, o compositor Hermelino Neder a chamou para integrar a banda *Sabor de Veneno* junto à Vânia Bastos. Em seguida, passou a cantar também no grupo *Isca de Polícia* com Itamar Assumpção e Virgínia Rosa. Com ambos, gravou os discos *Clara Crocodilo* (Arrigo Barnabé e *Sabor de Veneno*) e *Às próprias custas S/A* (Itamar Assumpção). Sua carreira solo, contudo, teve início na Alemanha em meados de 1985, quando ganhou uma bolsa para estudar em Berlim e lá elaborou um show com composições de Bertolt Brecht e Kurt Weill.

“Fazia um frio terrível, eram os meses de janeiro e fevereiro, e ali, em pleno inverno, descobri o óbvio: eu queria cantar, ser cantora, me apresentar. Fui à Faculdade das Artes (Hochschule der Künste) de Berlim, procurei um pianista, ensaiei um repertório Brecht-Weill (era o que havia à mão que me interessava) e consegui me apresentar num dos centros culturais mais atuantes dentro da cena alternativa berlinense da época, a UFA-Fabrik. Eu nem acreditava no que estava acontecendo: tinha virado cantora, com fotografia na *Tip-Magazin* e tudo, cantando em alemão para alemães. Inacreditável!” (Suzana Salles em depoimento à Daniela Thompson)⁷¹

⁷¹ Musica Brasiliensis. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Depoimentos/Suzana_Salles.htm>. Acesso em: 10 ago. 2018.

De volta ao Brasil em 1986, Suzana formou grupos, seguiu cantando com Itamar Assumpção e montou o show “Princesa Encantada” com Ná Ozzetti - com o qual circulou por dois anos.

Gravou seu primeiro LP, lançado em 1994, com arranjos e acompanhamento do grupo Aquilo Del Nisso: Rogério Costa (sax e flauta), Marcelo Zanettini (teclados), André Magalhães (bateria, percussão), Paulo Rubens Costa (teclados), Paulo Padilha (baixo) e Celso Marques (sax, flauta).

Figura 22: capa do disco *Suzana Salles*

Fonte: site oficial de Suzana Salles

Na capa do disco, Suzana Salles demonstra uma intenção de “encarar de frente”. Seu olhar direcionado à câmera ou ao destinatário não é tão simpático quanto o de Vânia Bastos e Alzira Espíndola. A cor vermelha intensifica essa ideia de força, poder e intensidade. A expressão de Suzana chama atenção também pelo direcionamento do foco, já que é a única parte da imagem que tem uma boa definição. Seu nome disposto em linha torta, interage com a textura borrada e indefinida da capa. A artista está à espreita.

O processo de analisar as canções organizadas a partir da ordem cronológica das gravações nos presenteou com uma agradável surpresa: os temas vão se costurando, os elementos

que entram se repetem sob outras perspectivas e desta forma nossos ouvidos e olhares se aprofundam, sempre cercados de música e gênero.

A canção de Suzana Salles em parceria com Itamar Assumpção “A hora da onça beber água” também propõe um tipo de enfrentamento, assim como Alzira em “Man”. Desta vez, contudo, o embate visa repelir o ataque do outro, representado pela figura de uma onça.

O título da canção é uma expressão popular que costuma ser usada para designar momentos decisivos, na linguagem coloquial o “tudo ou nada”. A simbologia vem da idéia de que quando a onça bebe água ao cair da noite está descansando, sendo esta uma boa hora para ser capturada pelos caçadores. No entanto, o sentido na canção de Suzana e Itamar é subvertido, já que na letra o próprio animal pretende atacar e capturar.

A Hora da onça beber água (Suzana Salles e Itamar Assumpção)

A
Eu resolvi cutucar
Com esta vara bem curta
Não adianta mostrar
As presas de onça adulta
Não vale nada berrar
O seu rugir não me assusta
Desista de me levar
pra dentro da sua gruta

A
E pára de me olhar
Com olhos de onça astuta
Que eu nunca fui de jogar
Meu coração numa luta
É impossível ganhar
Meu beijo na força bruta
Pra onça me conquistar
Exijo certa conduta

A’
Desista de me levar
pra dentro da sua gruta
Pra onça me conquistar
Exijo certa conduta

A introdução da canção, que dura 45 segundos, já propõe o clima que será explorado em todo o arranjo: a tensão de estar à espera de um ataque ou à espreita. Uma gaita de foles soa com notas longas e intervalos de *trítone* se movimentando para cima e para baixo melodicamente com

Na melodia ascendente que se repete nas palavras “bruta” e “assusta”, a voz alcança as notas com um ligeiro glissando de meio tom abaixo e vibrato lento, comportamento que causa certa hipnose, como se esse fato distraísse por uma fração de segundos o “adversário” do jogo.

O fato de a canção ter modulado para o tom que anteriormente era o acorde dominante (Lá maior => Mi maior) pode significar que é chegada a hora do embate, visto que a função dominante é de aproximação e tensão que busca a resolução.

Tanto o andamento rápido quanto a finalização da música em *fade out* (volume que vai diminuindo) nos possibilita supor que a caça não aconteceu, e que a presa onça-mulher fugiu se afastando do local de perigo.

Como este é o único momento do arranjo que há um coro de muitas vozes femininas, talvez a fuga tenha sido em grupo. Seria um resgate? Entre onças e mulheres, Jessica Valenti discorre sobre as armadilhas sobre o corpo feminino:

Estamos presas entre corpos enormes, incapazes de nos mover, com muito medo de gritar ou chamar a atenção para nós mesmas. Estamos presas no trem, na multidão, na rua, na sala de aula. Se não temos para onde ir a fim de escapar dessa reação ao nosso corpo, onde é o lugar em que não nos sentiremos assim? A ideia de que esses crimes não dão em nada alimenta o otimismo cego de homens que não entendem o que significa viver em um corpo que atrai determinado tipo de atenção com força magnética. Que não entendem como é perceber um estranho sorrindo ao apalpar-se ou saber que esse é o preço de ser mulher. Que não compreende que os espaços públicos não são de fato públicos para você, mas sim uma série de eventos-surpresa privados que você não pode prevenir nem esquecer.

E assim você coloca seus fones de ouvido e olha direto para a frente, e não sorri mesmo quando lhe dizem para fazê-lo, limitando-se apenas a continuar andando.
(VALENTI, 2018, p.77)

Por meio de elementos que constroem a *paisagem sonora* e seu comportamento vocal, Suzana Salles nos orienta e desorienta, é a caça e o caçador, sugerindo a nós uma reflexão que explora a ambiguidade da palavra “presa”. Seria esta um modo de estar ou um alvo a se alcançar?

4.7 Virgínia Rosa – “Fico louco” (1997)

Virgínia Rosa também nasceu em São Paulo. Filha de mineiros, teve contato com a música também através da família. Durante sua adolescência, montou com os primos o Grupo Lógica, que participou de festivais estudantis. Já na década de 1980, foi apresentada a Itamar Assumpção por seu professor de violão passou a cantar na banda Isca de Polícia. Além disso, sua participação na Vanguarda Paulista teve outra faceta: foi backing vocal de Tetê Espíndola.

Seu primeiro disco *Batuque*, lançado em 1997 e produzido por Marcos Suzano, lhe rendeu uma indicação de cantora revelação ao prêmio Sharp.

Figura 26: capa do disco *Batuque*

Fonte: site oficial de Virgínia Rosa

Na capa do disco, Virgínia Rosa apresenta uma postura e expressão que dialoga com a imagem de Alzira Espíndola: sorriso que denota simpatia e uma vestimenta preta que, com decotes e luvas sugere certa sensualidade. Há um contraste entre as cores preta e amarela, e também uma diferenciação da fonte do texto. O amarelo, junto a um tratamento da foto com luz direcionada ao seu rosto e colo, pressupõe um disco “solar”: forte, quente e alegre.

Natureza, liberdade, censura, sexualidade, embate e perigo foram alguns temas encontrados em comum até agora nas análises. Chegamos, pois, na última e, mais uma vez, podemos realizar conexões com as anteriores.

“Fico Louco”, música de Itamar Assumpção gravada por Virgínia Rosa em seu primeiro disco solo, também é uma releitura - como a faixa de Ná Ozzetti - e apresenta o tema perigo - se relacionando com a última de Suzana Salles. Porém, enquanto “A hora da onça beber água” aponta dois personagens apartados, em “Fico Louco” o que acontece é um convite para o risco:

Fico Louco (Itamar Assumpção)

A

Eu fico louco faço cara de mal
 Falo o que me vem na cabeça
 Não digo que com tudo isso eu fique legal
 Espero que você não se esqueça
 Espero ver você curtindo o reggae deste rock comigo
 Grite forte cante dê um jeito cante permaneça comigo
 (Na nananananananananananana)

A

Eu fico louco xingo quebro o pau
 Só você me faz a cabeça
 A gente sofre tanto vive muito mal
 Espero que você não se esqueça
 Espero ouvir você dizer que gosta de viver de perigo
 Considerando que eu não seja nada mais além de um bandido
 (Na nanananananananananana)

A

Eu fico louco faço pelo sinal
 Me atiro ao chão de ponta cabeça
 Me chamam de maluco etc e tal
 Espero que você não se esqueça
 Eu quero andar nas ruas da cidade agarrado contigo
 Vivendo em pleno vapor felicidade contigo
 (Na nanananananananananana)

A versão original dessa música está no primeiro disco de Itamar Assumpção lançado em 1980. Dezessete anos depois, Virgínia Rosa a regravou transformando a canção, que a princípio era um reggae, em jazz e acelerando o andamento da canção. O tempo forte do pulso se manteve nos números pares (1 2 3 4) mas a mudança de gênero musical proporcionou um comportamento vocal bastante distinto do de Itamar e o coro feminino da banda Isca de Polícia. A cantora, portanto, utiliza-se de recursos jazzísticos (grave escuro/agudo claro, acentuação rítmica de jazz no texto, improvisação com fonemas próximos ao som de instrumentos) transitando entre os subregistros de peito e cabeça.

De todas as canções analisadas, esta última é a única em que a voz comporta-se como um instrumento que se iguala ao que a acompanha - no caso, o violão. Afinal, mesmo quando Tetê Espíndola gravou sozinha com a craviola, o acompanhamento harmônico atuou como base para

seu canto. Na gravação de “Fico Louco” o volume da voz e do violão estão bem próximos na mixagem e o arranjo transcorre pela interação de ambos no ritmo e nas dinâmicas.

Um bom exemplo dessa relação é o breque no verso “Não digo que com tudo isso eu fique legal”.

Figura 27: exemplo musical de “Fico Louco”

Sobre este tipo de interação, Zumthor comenta que “a instrumentação tem um sentido próprio, que vem se somar aos valores da voz, ao sentido das palavras, no potencial evocativo ou emotivo da melodia” (1997, p.76).

Os vocalizes que Virgínia Rosa canta no primeiro minuto da gravação reforçam o teor jazzístico e a interpretação aproximada ao violão, através das pontuações rítmicas com os fonemas “cu qui cu cá” e a antecipação do fonema “dju”.

Figura 28: exemplo musical de “Fico Louco”

A mixagem dessa introdução com vocalizes apresenta uma voz distante e com efeitos de “reverb” que espalha o som acentua o distanciamento. Como a letra da canção narra uma personagem que se coloca à margem da sociedade por propor autenticidade, o fato de o canto aparecer na gravação em um plano profundo corrobora a identidade desta primeira pessoa

A voz é usada no registro modal em região grave e próxima da fala, mas a emissão é leve mesmo nas notas mais baixas. É possível supor que a intenção de colocar pouco peso contribui para a agilidade do canto, já que o andamento é acelerado, não havendo muitos espaços para a respiração. Este fato provoca uma intensidade na interpretação que reitera a loucura e espontaneidade retratadas na letra: “falo o que me vem na cabeça”.

O único momento em que o canto assume a fala de forma mais radical há uma ligeira intenção de emitir a fala masculina - permitindo inclusive uma associação do ouvinte que conhece a versão original à voz de Itamar Assumpção (“me chamam de maluco, etecetera e tal).

Um dos pontos considerados relevantes desta gravação é a capacidade de Virgínia em compreender muitas funções em seu canto: desde a verve instrumental em diálogo com o acompanhamento até os lugares que seu canto sozinho e sem dobras ocupa. Pois, enquanto a versão de Itamar propõe com clareza uma voz principal e um coro feminino que reafirma o que ele diz, nesta a intérprete, ao precisar enfatizar alguma frase, realiza a repetição dentro do canto jogando com as duas funções ao mesmo tempo.

Ao reler uma canção que já pressupõe um olhar diferente à marginalidade, ou seja, um viver à margem, o fato de esta ser cantada por uma mulher negra abre possibilidades de interpretações profundas acerca de sua solitude e necessidade de visibilidade. Como já visto em outros momentos da dissertação, o recorte racial é fundamental dentro da discussão feminista, visto que a mulher negra pode ser considerada o “outro do outro” ao lermos socialmente seu histórico de exclusão e opressão.

Esta noite serena e eu preciso caminhar e desanuiar
 minha mente deste poema sobre por que eu não posso
 sair sem trocar minhas roupas meus sapatos
 minha postura corporal minha identidade de gênero minha idade
 minha condição de mulher sozinha na noite
 sozinha nas ruas
 sozinha não é a questão
 a questão é eu não poder fazer o que quero
 com meu próprio corpo porque sou do sexo errado da idade errada da pele errada
 e
 imagine se não fosse aqui na cidade, mas na praia
 ou no meio da floresta e eu quisesse sair
 sozinha pensando em Deus ou pensando
 nas crianças ou pensando no mundo tudo isso

desvelado pelas estrelas e pelo silêncio:
eu não poderia sair e não poderia pensar e não poderia
ficar lá
sozinha
como eu preciso estar
sozinha porque eu não posso fazer o que quero com meu próprio
corpo e
quem diabos determinou as coisas
desse jeito
(...)”
June Jordan, *Passion* (Boston, Beacon, 1980)

Na versão de Virgínia Rosa, então, o convite ao risco parece ser a si mesma. “Grite forte cante dê um jeito cante permaneça comigo”.

Falta Alguma Coisa - considerações finais

Ao pesquisarmos e analisarmos o trabalho artístico de Tetê Espíndola, Vânia Bastos, Ná Ozzetti, Alzira Espíndola, Suzana Salles e Virgínia Rosa, foi possível observar trajetórias distintas e curiosamente, alguns elementos em comum. Em primeiro lugar, a transição de todas por grupos, parcerias entre elas nos coros, e diálogos estéticos principalmente com os trabalhos de Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e Luiz Tatit, até se colocarem como cantoras solistas. Seus discos solo foram bem recebidos no meio musical rendendo indicações e premiações.

Outro fato que podemos levantar é como essas cantoras tiveram contato com a música através da família e de convívio entre amigos, muitas vezes no meio universitário, e como ainda vale a regra da mediação masculina. Acerca deste tema, vimos no segundo capítulo as transformações do espaço ocupado por mulheres desde uma análise macroestrutural da formação da sociedade e do sistema econômico até um olhar específico sobre as cantoras e compositoras na música das mídias no Brasil.

Como terceiro ponto, nota-se que nas canções escolhidas nos foi oferecida uma diversidade de questões musicais como composição, arranjo, comportamento vocal, harmonia e aspectos linguísticos que corroboraram para o sentido das letras, estas apresentando temas associáveis a estudos feministas. Sobre o texto das canções, discorreremos também no segundo capítulo aprofundando a discussão que envolve representação de gêneros e discursos de violências contra mulheres no cancioneiro.

Contudo, a questão-chave investigada nesta pesquisa diz respeito a desconstruções estéticas vocais - com foco na movimentação da Vanguarda Paulista - e como isso pode estar associado ao feminino. Por isso, revisitamos brevemente o contexto histórico paulistano na década de 1980 e a existência de um mercado alternativo no capítulo um. E no terceiro capítulo, por sua vez, foi proposto um conceito a ser explorado em pesquisas que abarquem a voz e suas subjetividades socioculturais, para que aprofundemos a desconstrução de um padrão vocal falado e cantado.

Na canção “Pássaros na Garganta” interpretada por Tetê Espíndola, foi possível comentar sobre a sexualidade feminina e como a voz aguda ocupa o imaginário social. Na análise,

recorremos ao comportamento vocal, harmonia e linguística, associando-os aos estudos da filósofa Adriana Cavarero.

Já em “O Pardal”, canção gravada por, Vânia Bastos, discutimos a tensão presente na relação entre beleza e aprisionamento. Tal questão está presente principalmente no arranjo e na letra, dialogando com o canto de Vânia e com apontamentos que fizemos sobre a capa do disco. Para discutir a beleza, nos baseamos em Naomi Wolf.

A releitura de “Ah!” feita por Ná Ozzetti nos possibilitou discutir censura e *mansplaining*, fazendo uso de ferramentas da semiótica da canção, elementos de arranjo e comportamento vocal. Para tal, os textos da escritora Rebeca Solnit foram referência.

A composição “Man” de Alzira Espíndola apontou para uma tensão constante entre dois pontos, fato presente na letra, na harmonia, no acompanhamento e no arranjo de vozes. Também foi possível comentar a necessidade de afirmação e desmistificação da sexualidade feminina, tema sobre o qual Virginie Despentes discorre em *Teoria King Kong*.

Suzana Salles, em sua interpretação de “A hora da onça beber água”, abriu possibilidades para aprofundarmos questões sobre *paisagem sonora* e *cultura do estupro*. Nesta análise comentamos a relação entre os elementos usados no arranjo, a letra da canção, a dicção e articulação rítmica de Suzana, e a intuição da harmonia. Concluimos com reflexões de Jessica Valenti.

Por fim, nossa observação sobre a releitura de “Fico Louco” por Virgínia Rosa pôde discutir identidade vocal, recursos estilísticos de gênero musical, arranjo e mixagem, bem como a solidão das mulheres negras e especificidades de suas lutas, citando o poema “Passion” de June Jordan.

Em todas as análises foi possível notar a amplitude de possibilidades expressivas que uma interpretação pode oferecer. Escolher uma canção para cantar, gravá-la e arranjá-la a seu modo é um processo que, em cada canção destas intérpretes, nos permitiu explorar diferentes caminhos de métodos de análise e reflexão sobre as mulheres, seus corpos e que lugares estes ocupam ou podem ocupar.

Com isso, o estudo presente buscou contribuir para uma extensa gama de pesquisas que relacionam música a questões de gênero, além de apontar a coexistência colaborativa entre diversos métodos para a análise de canção das mídias.

Surgiram também algumas questões que não ficaram respondidas e podem ser exploradas futuramente, como as relações de trabalho e desconstrução de hierarquia de gêneros na música, a delicada questão das letras de música, estereótipos e violências na poética, e a nova expressão *lugar de voz* para que se desconstrua os padrões vocais dominantes historicamente. Pretendemos dar seguimento a tais questões em artigos e novas pesquisas.

Aponta-se, assim, para um cenário acadêmico que dê cada vez mais visibilidade e audibilidade às múltiplas vozes que soam em nossa frágil democracia. “Se a obra é a soma das penas”, que nos seja permitido voar.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ANZAULDUÁ, Gloria. **Uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo**. Rio de Janeiro: UFF, 2009.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A Mídia Antes da Máquina**, In **Jornal do Brasil, Caderno de Idéias**. São Paulo, 1999.

BARBOSA, Suzana Claudino. **Nem “umas” nem “outras, todas... - a representação da mulher na MPB da década de 1970**. Santa Catarina, 2004.

BARTHES, Roland. **A escuta in O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **O grão da voz in O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BASTOS, Maria Clara. **Processos de Composição e Expressão na obra de Itamar Assumpção**. São Paulo [s.n.], 2012.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960a.

_____. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960b.

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades – limites da democracia no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUTLER, Judith **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALIL, Beatriz. **Pequeno guia de incríveis artistas mulheres**. São Paulo: Urutau, 2018.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. **Renome, nome e silêncio de Pianistas-Compositoras**. In.: **Anais do congresso Fazendo Gênero 8 – Corpo Violência e Poder**. Florianópolis, 2008.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais**. Minas Gerais: UFMG, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CLEMENTE, Mauro Nascimento. **São Paulo Quase Linda: Táticas cotidianas da metrópole nas canções do grupo Premê**. Dissertação: Mestrado em Comunicação e Cultura. Universidade Paulista (UNIP) São Paulo, 2016.

COSTA, Alexandra Martins. **Entre músicas e musicistas: a revolução virá pelo ventre**. Florianópolis, 2017.

COSTA, Maria Cristina. **Em cena a censura**. Brasília, 2006.

CRAVO ALBIN, Ricardo. **O livro de ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

DAMATTA, Roberto. **A Casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DINIZ, Julio. **Sentimental demais: a voz como rasura** in: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (orgs). **Do samba canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Faperj/Relume-Dumará, 2003.

DOMENICI, Catarina. **A Performance musical e o gênero feminino**, in **Estudos de Gênero, Corpo e Música: Abordagens metodológicas**/Isabel Porto Nogueira e Susan Campos Fonseca, ANPPOM. Goiânia/Porto Alegre, 2013.

DORING, Katharina, **Dona Nicinha de Santo Amaro e Dona Zelita de Saubara: matriarcas negras do Recôncavo Baiano**, in Santana, Marilda, **As bambas do samba**. Salvador: EDUFBA, 2016.

ELSEVIER, **Gender in the Global Research Landscape**, 2017.

FAOUR, Rodrigo. **Historia Sexual da MPB**. São Paulo: Record, 2006.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FENERICK, J. A. **Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007.

FINNEGAN, Ruth, **O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?**In: **Palavra Cantada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular**. Campinas, SP; [s.n], 2010.

GALINDO, Maria. **No se puede descolonizar sin despatriarcalizar**. La Paz: Mujeres creando, 2014.

GILOT, Françoise. **Minha vida com Picasso**. Rio de Janeiro: Publicações Europa-América, 1965.

GOMES, Rodrigo C. S. **A Casa do Samba, O Samba da Rua: Relações de gênero, arte e tradição no samba carioca** in: Estudos de Gênero, Corpo e Música: Abordagens metodológicas/Isabel Porto Nogueira e Susan Campos Fonseca, ANPPOM. Goiânia/Porto Alegre, 2013.

_____. **MPB no feminino: notas sobre relações de gênero na música brasileira**. Curitiba: Appris, 2017.

GONZÁLEZ, Rafaela Roshbacker. **Voz ruído na canção popular brasileira: a expressividade das vozes femininas do samba canção na década de 1950**. Dissertação: Mestrado em Música. Universidade de São Paulo (USP) São Paulo, 2017.

JACOBS, Daiana Dordete Steckert. **Possível Cartografia para um Corpo Vocal Queer em Performance**. Florianópolis [s.n], 2015.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passage para a modernidade** – 2a ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

MACHADO, Regina. **A voz na Canção Popular Brasileira: Um Estudo sobre a Vanguarda Paulista**. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

_____. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. São Paulo, 2012.

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo **A canção no tempo: 85 anos de música brasileira, v. 1**. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **A canção no tempo: 85 anos de música brasileira, v. 2**. São Paulo: Editora 34, 1997

MOREIRA, Larissa Ibumi. **Vozes Transcendentes: os novos gêneros na música brasileira**. São Paulo: Universo dos Livros Editora, 2018.

MOTTA, Luisa N. T. **A relevância harmônica em Tom Jobim**. São Paulo, 2013.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista**. Tese de Doutorado em História Cultural, Campinas: Unicamp, 2005.

_____. **Entre Capitus, Gabrielas, Tigresas e Carolinas: o olhar feminino na canção popular brasileira contemporânea** in: Anais do VII Seminário Fazendo Gênero. Florianópolis, 2006.

[NÃO ME KAHLO]. **#MeuAmigoSecreto:Feminismo além das redes**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2016.

NOGUEIRA, Isabel Porto. **Movimentos e Impermanências: Reflexões para uma musicologia criativa, feminista e decolonial** In: Anais IV Simpósio Internacional de Musicologia. Juiz de Fora, 2016.

_____. **Não está tudo bem assim: dos mecanismos de exclusão introjetados e de como pensar sobre isto não é uma tarefa apenas das mulheres**. São Paulo: Linda, 2017.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. **Em um porão de São Paulo – O Lira Paulistana e a produção alternativa**: Annablume. São Paulo: FAPESP, 2002.

PICCOLO, Adriana Noronha. **O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa**. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

REZENDE, A. N. DE. **No caminho das pedras brancas: Alex Steinweiss e o processo de fundamentação de um paradigma para o projeto de capas de discos**. Tese de Doutorado, Campinas: Unicamp, 2012.

RIBEIRO, Darcy. **Aos trancos e barrancos – como o Brasil deu no que deu**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

_____. **Quem tem medo do feminismo negro?**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.

RODRIGUES, Carla, BORGES, Luciana e RAMOS, Tania Regina Oliveira. **Problemas de Gênero**, Funarte, Brasília, 2016.

ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. **História oral das mulheres: rompendo silenciamentos**. São Paulo: Letra e Voz, 2017.

RUBIO, Antonio Daniel Juan. **Zelda Fitzgerald: A woman unadapted to her times** in SANDE, Estela González de, RODRIGUEZ, Ángeles Cruzado. **Las Revolucionarias – literature y insumision femenina**. Sevilla: Arcibel, 2009.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. **A Musa Sem Máscara**. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1992.

SANTOS, Anajá Souza. **A canção oculta: um estudo sobre a Vanguarda Paulista**. Dissertação de mestrado em Ciência Humanas e Sociais. Universidade Estadual Paulista, Franca, 2015.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. São Paulo: Record, 2000.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2011.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In.: **Educação e Realidade**, v.16, n.2, p.5-22. Porto Alegre, 1990.

SILVA, Eliana M. de A. Monteiro da. **Clara Schumann: compositora x mulher de compositor**. São Paulo, 2008.

SOLNIT, Rebeca. **Os homens explicam tudo para mim**. São Paulo: Cultrix, 2017.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da voz**. São Paulo: EDUSP, 2015.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **O cancionista – composições de canções no Brasil**, São Paulo: Edusp, 2002.

_____. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.

_____. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

VALENTI, Jessica. **Objeto sexual: memórias de uma feminista**. São Paulo: Cultrix, 2018.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos das mulheres**. São Paulo: Edipro/Boitempo, 2015,

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**; trans. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. **Escritura e Nomadismo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Educ; Hucitec, 1997.

_____. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Discográficas

As Bahias e a Cozinha Mineira. 2015. *Mulher*. Galeão.

As Bahias e a Cozinha Mineira. 2017. *Bixa*. YB/Pommelo.

Alzira Espíndola. 1991. *Amme*. Baratos Afins.

Arrigo Barnabé. 1980. *Clara Crocodilo*. Independente.

Arrigo Barnabé. 1984. *Tubarões Voadores*. Ariola Discos.

Eliana Estêvão. 1981. *Bailarina*. Tapeçar.

Ná Ozzetti. 1988. *Ná Ozzetti*. Continental.

Suzana Salles. 1994. *Suzana Salles*. Cameratti.

Tetê Espíndola. 1980. *Piraretã*. Philips.

Tetê Espíndola. 1982. *Pássaros na Garganta*. Som da Gente.

Tetê e o Lírio Selvagem. 1979. *Tetê e o Lírio Selvagem*. Philips.

Vânia Bastos. 1986. *Vânia Bastos*. Copacabana.

Virgínia Rosa. 1997. *Batuque*. Movieplay.

Audiovisuais

Filmes

Daquele instante em diante. [2011]. Dir. Rogerio Velloso. DVD. Itaú Cultural.

Lira Paulista e a Vanguarda Paulista. [2012]. Dir. Riba de Castro. DVD. Buscavida Filmes.

Premê: Quase Lindo. [2015]. Dir. Alexandre Sorriso e Danilo Moraes. DVD. Contato.

Todos Nós 5 Milhões. [2017]. Dir. Alexandre Montagua. DVD. Independente.

ANEXO

Referências das obras analisadas, disponíveis na Web:

Capítulo 2: Sabor de Veneno

Ai, que saudades da Amélia - <https://youtu.be/uw-p-6PbBaY>

Marina - <https://youtu.be/Sea1ypBUK8c>

Formosa - <https://youtu.be/UPCFi0y1w1Q>

Aquarela do Brasil - <https://youtu.be/H-y8TS7jbpY>

Garota de Ipanema - <https://youtu.be/c5QfXjsoNe4>

Toda menina baiana - <https://youtu.be/XgQLOSpG4EM>

Fim de caso - <https://youtu.be/rOOvsZRfdoU>

Meu menino - <https://youtu.be/ale-bU1ro2w>

Feminina - <https://youtu.be/tPmSetsCmME>

Testamento - https://youtu.be/Yguw_WtkVyk

Mãe solteira - <https://youtu.be/el3ySjydKos>

Mãe (mãe solteira) - https://youtu.be/_AntXKjB2Lo

Nega maluca - <https://youtu.be/K08t-ftpbI>

Compositor - <https://youtu.be/lwkH-nHCKfM>

O compositor me disse - <https://youtu.be/L0CsU0TDHOs>

Absinto - <https://youtu.be/fsBm2UTZaS4>

Meu baralho - <https://youtu.be/CwQ2d81nOtM>

Me larga - <https://youtu.be/czl5XgGh6gE>

Resposta - <https://youtu.be/BCybCP8oA4E>

Todas as mulheres do mundo - <https://youtu.be/GbncYiYvfvE>

Dá nela - <https://youtu.be/LfSmfzKv86s>

Na subida do morro - <https://youtu.be/rktFJYWTSc8>

Gol Anulado/Feminismo no Estácio - <https://youtu.be/ure75aKCtpE>

Minha nega na janela - <https://youtu.be/c2VeUDJCSEA>

Cabocla Tereza - <https://youtu.be/-tXjtexjCpU>

Feriado na roça - https://youtu.be/_nZTP6boChI

A mulher do Aníbal - <https://youtu.be/GAyzNto2s2w>

Mulata yeyeye - <https://youtu.be/oJvtAohh4AA>

Propaganda - <https://youtu.be/mQr7XemLs8s>

Quase - <https://youtu.be/Bid124zAoB0>

Assédio - <https://youtu.be/gFJtmE8H1V8>

Surubinha de leve – <https://youtu.be/-yVr7ML1F-U>

Adestrador de cadela - <https://youtu.be/gSgfktPWknI>

Umas e outras - https://youtu.be/CdiCnKx_9Zg

Mudança dos ventos - <https://youtu.be/fngvMkZ6NNNo>

Orgasmo total - <https://youtu.be/ioAjHpniYIE>

Country os brancos - <https://youtu.be/dgjfCYQtSWo>

Ai que vontade - <https://youtu.be/3pwCHualF94>

Marcinha ligou - https://youtu.be/CD5ROFtjU_c

Insurreição feminista - <https://youtu.be/sirO465d3SA>

Luzia - <https://youtu.be/V1BDQxxccGo>

Ladainha - https://youtu.be/_PbYrO9YOrs

Capítulo 4: Cardápio barra pesada

Pássaros na Garganta - <https://youtu.be/mtJE0JGdeXA>

O Pardal – <https://youtu.be/akHJIJTGPYw>

Ah! – <https://youtu.be/aKBaI5uFrkg>

Man – <https://youtu.be/xZfx83Bsoyw>

A hora da onça beber água – <https://youtu.be/W8B0XMbLZvo>