Mulheres compositoras na ditadura militar: um estudo sobre as manifestações artísticas no campo da música brasileira

Kamilly Victória Pedi Fontanetti [1]; Renato Kendy Hidaka[1]
[1] *Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo*

RESUMO
O objetivo deste trabalho é discutir e identificar a presença das mulheres no campo da composição musical popular brasileira durante o período da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). Mais especificamente, procura-se evidenciar quais foram as principais compositoras, pertencentes aos circuitos socioculturais ocupados pela MPB, que surgiram nesse contexto histórico. Pretende-se responder às seguintes perguntas: há mulheres produzindo no campo da composição musical da MPB no período? Se sim, quem são essas mulheres e quais foram as suas principais contribuições? Quais os temas recorrentes em suas canções? Este trabalho está fundamentado em pesquisa documental e bibliográfica, fazendo uso da ampla produção científica disponível sobre o período ditatorial-militar brasileiro. Espera-se, com esta pesquisa, contribuir com o resgate de alguns dos nomes e manifestações artísticas de figuras femininas, continuamente ignoradas/apagadas da historiografia musical do país.
Palavras chave: Mulheres, Compositoras, Ditadura, MPB.

ABSTRACT
The aim of this paper is to discuss and identify the presence of women in popular Brazilian musical composition during the period of the civil-military dictatorship in Brazil (1964-1985). More specifically, it seeks to highlight which were the main composers, belonging to the sociocultural circuits occupied by MPB, which emerged in this historical context. This study aims to answer this following questions: are there women producing music in the area of MPB in the period? If so, who are these women and what were their main contributions? What are the recurring themes in your songs? This work is based on documentary and bibliographic research, using the wide scientific production available on the Brazilian military-dictatorial period. It is expected to contribute to the rescue of some names and artistic manifestations of female figures, continuously ignored / erased from Brazil's musical historiography.
Key Words: Women. Composers. Dictatorship. MPB.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo é resultado da pesquisa intitulada Mulheres compositoras na ditadura militar: um estudo sobre as manifestações artísticas no campo da música brasileira. A ideia de desenvolver a pesquisa surgiu da articulação de discussões sobre a ditadura militar no Brasil e de debates sobre desigualdade de gênero. A definição do objeto da pesquisa, que

conjuga o contexto histórico ditatorial militar às questões relacionadas às hierarquias de gênero, é resultado da constatação, após pesquisa bibliográfica, de que contamos com poucos trabalhos que abordam a participação das mulheres nesse e em outros períodos da história brasileira.

Partindo da tese de Biroli (2018)[1] de que a divisão sexual do trabalho é um lócus importante da produção do gênero , investigamos aqui a existência, ou não, de mulheres no campo da composição musical popular brasileira durante o período da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). O objetivo geral da pesquisa consistiu, nesse sentido, em discutir e identificar a presença das mulheres no campo da composição musical popular brasileira durante o período da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). São objetivos específicos: a) localizar e compreender as dificuldades e preconceitos enfrentados pelas compositoras em uma época ditada pelo autoritarismo e conservadorismo, fenômenos esses atuantes na produção das desigualdades de gênero; b) compreender a importância dessas artistas nas causas emergentes do período; c) identificar as compositoras, pertencentes aos circuitos socioculturais ocupados pela MPB, que desempenharam um papel de resistência durante o período e d) resgatar algumas das principais manifestações artísticas das figuras femininas selecionadas, destacando os temas e repertórios socioculturais mobilizados nessas canções.

Nossa hipótese inicial é a de que algumas mulheres atuaram ativamente no campo da produção artística musical, enfrentando entraves, sejam eles econômicos, políticos ou socioculturais, impostos pela época.

Para o desenvolvimento da pesquisa, fizemos uso de diversas fontes, documentais e bibliográficas, já que contamos, atualmente, com uma ampla produção acadêmica e jornalística sobre o período ditatorial-militar. Além disso, foram consultados bancos de dados virtuais, como o do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB), o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira e o Cartografias da Canção Feminina: compositoras brasileiras no século XX [... e um passeio pelos séculos XIX e XXI], este último organizado por Ana Carolina A. de Toledo Murgel, renomada pesquisadora e divulgadora da Música Popular Brasileira.

Esperamos que este trabalho possa contribuir com o resgate de alguns dos nomes e manifestações artísticas de figuras femininas, continuamente ignoradas/marginalizadas na historiografia brasileira.

[1] Em Gênero e desigualdades: limites da democracia no Brasil, Flávia Biroli sustenta que "a divisão sexual do trabalho é uma base fundamental sobre a qual se assentam hierarquias de gênero nas sociedades contemporâneas, ativando restrições e desvantagens que modulam as trajetórias das mulheres" (2018, p. 23).

2. DESENVOLVIMENTO

Com base no que foi proposto, dividimos a apresentação dos resultados obtidos em duas partes. Na primeira, desenvolvemos uma breve contextualização acerca da problemática teórica que orienta a pesquisa. Para isso, nos remetemos a um conjunto de formulações extraídas da bibliografia especializada sobre desigualdade de gênero e protagonismo feminino, ditadura militar e história da produção musical. Na segunda parte, listamos algumas das principais compositoras brasileiras, bem como destacamos e examinamos algumas de suas composições produzidas durante o período de 1964 a 1985, encontradas em nossa pesquisa até o presente momento.

No que diz respeito à contextualização do nosso objeto de investigação, um dos pressupostos dos trabalhos desenvolvidos no campo da sociologia é o de que o ser humano está relacionado a outros seres humanos, sendo constituído nas relações sociais que estabelece ao longo de seu processo de socialização. Nesse sentido, podemos afirmar que a convivência em sociedade é um elemento fundamental da constituição do humano, seja enquanto indivíduo ou grupo social (PEQUENO, 2008). Na conhecida obra *A construção social da realidade*, os sociólogos Berger e Luckmann assinalam que "o indivíduo não nasce membro da sociedade. Nasce com predisposição para a sociabilidade e torna-se membro da sociedade"[2] (1985, p. 173). Ou seja, o indivíduo interioriza, ao longo do processo de socialização, valores, normas e regras da realidade objetiva de uma dada formação social podendo, então, reproduzi-los ou transformá-los nas relações sociais em que está inserido. Assim, para o que interessa a este trabalho, vale destacar que os seres humanos são seres que portam, como uma de suas características distintivas em relação às outras espécies de animais, a capacidade de se expressar de forma variada, seja, por exemplo, por meio da pintura, da literatura, da música, da fala etc.

Em *Música, retórica e leitura: a mulher na MPB e a constituição do ethos feminino,* Lyra (2018) assinala que as canções populares surgem de experiências humanas e que, entendidas enquanto expressão da cultura de um povo, elas são fontes de pesquisa relevantes para a compreensão e para o desvendamento de questões sociais e históricas de uma dada sociedade. Complementarmente, como afirmam Wazlawick, Camargo e Maheirie, acrescentemos que: "A música age sobre a cultura que lhe dá forma e da qual ela deriva, ao mesmo tempo em que se insere na estrutura dinâmica onde ela própria se formou" (2007, p.107). A partir dessas formulações, podemos colocar a seguinte pergunta:

[2] Berger e Luckmann afirmam que: "Não apenas a sobrevivência da criança depende de certos dispositivos sociais mas a direção de seu desenvolvimento orgânico é socialmente determinada. Desde o nascimento, o desenvolvimento orgânico do homem, e na verdade uma grande parte de seu ser biológico enquanto tal, está submetido a uma contínua interferência socialmente determinada" (1985, p. 71).

de que modo o regime ditatorial, em sua intersecção com as formas de construção do feminino característicos da época, se reflete na produção musical feminina nas duas décadas correspondentes ao governo militar no Brasil?

Para tentar responder essa pergunta, apresentaremos, antes, um breve panorama histórico destacando elementos que configuram as hierarquias de gênero e os seus efeitos gerais na modulação das trajetórias femininas.

Um trabalho que consideramos importante nessa direção é o de Freire e Portela (2013), intitulado *Mulheres compositoras - da invisibilidade à projeção internacional*. Nele, as autoras mostram que a presença feminina no campo da composição musical se fez bastante restrita no decurso do século XIX e foi se ampliando apenas gradativamente ao longo do século XX. Ainda de acordo com as autoras, durante o período colonial da história brasileira, as mulheres foram destituídas do direito de expressão, de escolha e opinião - marcas da dominação masculina daquele contexto. Organizada com base no sistema patriarcal, durante o período colonial "o homem era o proprietário da terra e de todos os seus bens, incluindo a mulher entre eles, o que lhe assegurava poder político e hegemonia" (FREIRE; PORTELA, 2013, p. 4). Essa condição começa a se modificar, paulatinamente, a partir do processo de independência política em relação à coroa portuguesa. Conforme Freire e Portela,

> Gradativamente transformou-se o regime de clausura a que as mulheres estavam acostumadas a viver, desde o período colonial. Desenvolveram-se, pouco a pouco, ao longo do século XIX, nas classes mais abastadas, hábitos "elegantes", o gosto pela música, pelas artes cênicas, o cultivo da vida social, através do teatro lírico, dos salões etc. A sociabilidade expandia-se e, com ela, o espaço e as formas de atuação das mulheres (2013, p. 5).

Até nas classes populares, a música, as artes cênicas e a vida em sociedade começaram a fazer parte da vivência das mulheres jovens (FREIRE; PORTELA, 2013). A presença da produção musical nos meios populares, no século XIX, aparece do seguinte modo, segundo Murgel[3]. Em entrevista concedida à *Revista Música*, a pesquisadora ressalta que:

[3] Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel é uma renomada pesquisadora sobre compositoras brasileiras: "[...] mais conhecida no meio acadêmico e musical como Carô Murgel, graduou-se em História pela Universidade Estadual de Campinas, onde também realizou Mestrado em História e Doutorado em História Cultural. Cantora e violonista, vêm, há muito tempo, dedicando-se a pesquisar e divulgar a Música Popular Brasileira, ao que acrescentou as pesquisas em Teoria da História e História do Brasil. Seu interesse e preocupação com as questões de gênero e subjetividade levaram-na a unir tais áreas de atuação na pesquisa de Pós-Doutorado sobre as compositoras brasileiras, intitulada 'Cartografias da canção feminina: Compositoras brasileiras no século XX'." (SILVA, 2019, p. 301).

> [...] pareceu evidente que as mulheres de classes mais abastadas tiveram educação musical, especialmente no século XIX (lembrando que estou pensando nas brasileiras). Isso não impediu, de forma alguma, que as mulheres de classes menos favorecidas também pudessem compor. Desconfio (junto com Virginia Woolf) que cada canção grafada como "anônima" ou "tradicional" foi feita por mulheres. Nos cantos de trabalho, sambas de roda e cirandas, isso é bastante evidente. (SILVA, 2019, p. 305)

As questões de gênero, evidenciadas no acesso desigual às diferentes ocupações e posições na sociedade, são uma marca dos trabalhos sobre a presença de mulheres compositoras na história. Segundo Michelle Perrot (2007 apud MURGEL, 2016), a percepção da sociedade sobre as habilidades e condutas relativas ao homem e à mulher eram bem distintas. Enquanto ao homem caberia seguir uma profissão, à mulher restava adquirir atributos valorativos. Ainda conforme a autora, o ensino voltado às mulheres tinha como objetivo formar guardiãs do lar. Os atributos esperados para uma boa guardiã do lar as sofisticavam, tornando-as melhores candidatas a casamentos vantajosos. Ora, não era por outro motivo que o interesse das jovens pela música era bem aceito por suas famílias. Certamente, deve-se sublinhar, uma aceitação restrita à sua atuação no âmbito doméstico (FREIRE; PORTELA, 2013).

Porém, cabe apontar que isso não significa que não tenham existido mulheres que se aventuraram a atuar na área da música profissional, seja compondo, cantando, tocando ou ensinando. Aqui, vale ressaltar que as três primeiras profissões citadas não eram unanimemente bem aceitas pela sociedade, pois a característica esperada naquele momento ainda era a de moças "recatadas". Nesse sentido, a profissão de professora de música era relativamente bem vista, por ser identificável ao papel materno (FREIRE; PORTELA, 2013).

No século XX, com a conquista do direito ao voto feminino – expressão da ampliação da participação política das mulheres em vários países ocidentais –, observamos a emergência de reivindicações relacionadas à organização da família, à oportunidade de estudo e ao acesso a determinadas profissões. Em meio a esse contexto, a relação das mulheres com a música começa cada vez mais a ser evidenciada no Brasil, com a valorização das profissionais do canto. Em 1937, por exemplo, ocorreu o primeiro concurso *A Rainha do Rádio*, no Rio de Janeiro, organizado pela Associação Brasileira de Rádio. Esse concurso ocorreu até 1958, espalhando-se por diversos estados, que passaram a eleger seus próprios reis e rainhas (LYRA, 2018).

É inegável, como as pesquisas mostram, que as compositoras tinham enorme dificuldade de se destacar em um meio dominantemente machista. Ainda que cantoras/compositoras como Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran e Maysa tenham ficado

muito conhecidas por suas atuações no final do século XIX e no século XX (MURGEL, 2010), muitas outras não chegaram a ser conhecidas ou creditadas por suas criações. Registre-se, nesse sentido, a importância dos trabalhos que resgatam a presença das mulheres no campo da composição. Marques (2002), em sua pesquisa sobre compositoras brasileiras dos anos 1930-1940, destaca as produções de Bidu Reis, Dora Lopes e Carmen Miranda.

Devemos diferenciar, aqui, composição e canto. Ainda que observemos a presença das mulheres exercendo a atividade de canto na primeira metade do século XX, isso não significa que as músicas cantadas eram produzidas por elas. Muitas cantoras da época ficaram conhecidas por interpretar composições de artistas homens (LYRA, 2018).

> Ser cantora, até bem pouco tempo, era o máximo de concessão permitida às mulheres. Assim, se estabelecia uma relação ventríloqua entre o criador (homem) e a criatura (mulher). A voz da mulher foi usada somente para reproduzir um discurso androcêntrico (masculino) portador de uma ideologia sexista e indicador do homem como um ser superior no contexto geral da humanidade. A mulher, cantora e musa, fica assim submetida a uma vontade que não é sua, como objeto e não sujeito de sua história. (SANTA CRUZ, 1992, p. 15-16 apud LYRA, 2018).

Conforme Murgel (2016), isso gera um apagamento da posição feminina na música e, consequentemente, da história. Constatando a existência de compositoras na história brasileira do século XX, a autora levanta as seguintes questões: “Se são tantas as compositoras, por que um desconhecimento tão profundo sobre as mesmas? Por que mesmo cantoras que admiramos jamais imaginamos que possam também ser compositoras?” (MURGEL, 2016, p. 58). Na sequência, responde que são diversas as “explicações acerca do silêncio sobre e das mulheres na História. Na língua portuguesa, elas desaparecem com facilidade, se considerarmos que o plural é sempre masculino. Assim, quando falamos sobre os compositores brasileiros tendemos a excluir as mulheres [...]” (Ibidem, p. 58-59).

A produção bibliográfica sobre a história da música brasileira é, conforme mostram pesquisas mais recentes que utilizam como critério de análise marcadores de gênero, fortemente caracterizada pelo apagamento da presença feminina. Por isso, afirmações como a de Scott (1992) de que a história das mulheres apareceu como um campo definível somente nas últimas décadas, mais precisamente a partir da década de 1960, deve ser levada em consideração. De acordo com a autora:

> [...] o desvio para o gênero na década de 80 foi um rompimento definitivo com a política e propiciou a este campo conseguir o seu próprio espaço, pois gênero é um termo aparentemente neutro, desprovido de propósito

> ideológico imediato. A emergência da história das mulheres como um campo de estudo envolve, nesta interpretação, uma evolução do feminismo para as mulheres e daí para o gênero; ou seja, da política para a história especializada e daí para a análise. (1992, p. 65).

Mediante muitas lutas, as compositoras e cantoras conquistaram seu espaço no mundo da música no Brasil e no restante do mundo. No entanto, permaneceram por muito tempo tendo visibilidade menor em relação aos cantores e compositores homens. Além da luta por espaço nas mídias, constantemente as mulheres eram cobradas a se adequarem ao "ideal de mulher" perante a sociedade e, muitas vezes, tinham sua moral questionada (LYRA, 2018).

Esse cenário vai se modificando a partir das décadas de 1960/70, com a chegada de Rita Lee. Nesse momento, sob a influência do feminismo em sua segunda onda, Lee, enquanto cantora e compositora, surge com um novo discurso acerca das mulheres, no qual, pela primeira vez, o conteúdo da música cantada retrata os interesses das mulheres partindo da posição marcadamente feminina (LYRA, 2018).

Essa mudança ocorre em momento marcante de nossa história. Instaurado em 1 de abril de 1964, o governo militar brasileiro foi iniciado após um golpe de Estado que destituiu João Goulart (Jango), então presidente do país (FICO, 2004). Conforme a caracterização de Saes, cientista político, especialista em estudos sobre regimes políticos no Brasil, a ditadura militar é um tipo de regime que se expressa pela "impossibilidade prática de exercício das liberdades políticas (como a liberdade de palavra, a de reunião ou a de propaganda)". (2001, p. 35).

Considerada por alguns estudiosos como o período sombrio de nossa história recente (SOUSA, 2015), a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) foi um momento caracterizado por repressão, tortura e censura por parte do Estado. Diante desse contexto, a música popular brasileira (MPB) foi protagonista de um tempo de mudanças, ganhando o significado de resistência e dando voz a uma série de movimentos ascendentes e opositores ao regime político então vigente (PARANHOS, 2019).

Segundo Napolitano, para os adeptos do governo:

> [...] a esfera da cultura era vista com suspeição a priori, meio onde os "comunistas" e "subversivos" estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão "inocente útil". Dentro dessa esfera, o campo musical destacava-se como alvo da vigilância, sobretudo os artistas e eventos ligados à MPB (Música Popular Brasileira), sigla que desde meados dos anos 60 congregava a música de matriz nacional-popular (ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais, como o pop), declaradamente crítica ao regime militar. A capacidade de aglutinação de pessoas em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão. (2004, p. 105).

Artistas populares, dentre eles muitos ligados à música, tornaram-se porta-vozes de grupos descontentes com o regime e defensores de ideários democráticos. Tais grupos contrapunham à realidade política vigente, assumindo um posicionamento de esquerda, ainda que muitas vezes não declarado (MAIA, 2015). No campo da música, muitas canções populares que surgiram entre as décadas de 60 e 70 se firmaram como um elemento sociocultural importante à geração que lutava por mudanças políticas e sociais (OBERDERFER, 2018).

Vejamos, agora, algumas das compositoras, e suas composições, que se destacaram no período da ditadura militar.

Compositoras atuantes durante a ditadura militar

Uma das compositoras e intérpretes atuantes no período estudado é Angela Ro Ro. Angela Maria Diniz Gonçalves nasceu no Rio de Janeiro, em 5 de dezembro de 1949. Possui, atualmente, setenta anos de idade. Teve contato com a música desde muito cedo, mais especificamente aos cinco anos de idade, quando aprendeu percussão, flauta, piano, gaita e violão (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 2020). No tempo que morou na Inglaterra, se tornou compositora e realizou shows em *pubs*. Quando retornou ao Brasil, produziu seu primeiro LP, intitulado de *Angela Ro Ro*, lançado em 1979. Ro Ro compôs todas as faixas do álbum, sendo apenas duas delas com parcerias.

Em sua carreira, a musicista produziu ao todo trezentos e sete fonogramas (INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA), entre eles *Tola foi você* e *Fogueira*, considerados dois de seus maiores sucessos.

A canção *Tola foi você*, de 1979, tem como tema o amor. O eu lírico apresenta uma perspectiva de superação de um relacionamento aparentemente conturbado. Seu interlocutor é feminino, isso se comprova quando é apresentada o adjetivo “tola”.

Já na canção Fogueira, de 1984, é possível observar a presença de temas como o sofrimento e o desejo de conquista de um amor. A melodia e o tom de voz da artista revelam uma certa melancolia e sofrimento. O eu lírico apresentado parece ser de uma mulher jovem, que possui um amor não correspondido e o interlocutor é alguém indeciso sobre seus sentimentos. Não fica claro o sexo do interlocutor, podendo então ser interpretado de diversas formas.

Analisando a artista a partir dessas duas músicas, é possível afirmar que o amor é um tema recorrente de suas canções e que conteúdos vinculados à política ou ao contexto político da época não são recorrentes.

Amélia Rocha Barroso, conhecida pelo nome artístico Cláudia Barroso, nasceu em Ipirapitinga/MG, no dia 23 de abril de 1932. Desde pequena fazia apresentações em sua escola. Diferente das outras artistas apontadas, casou-se com apenas quinze anos dedicando-se integralmente à vida doméstica. Em 1957, separou-se e decidiu investir em sua carreira. Participou de dois programas de calouros, chegando a ganhar um deles. Em seguida, sua atuação profissional deslanchou. Mas somente em 1967 gravou seu primeiro LP, intitulado de Cláudia Barroso (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 2020).

Encontramos ao todo noventa e oito fonogramas (INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA, 2020). A maioria escrita sem parceria com outros compositores. Entre suas composições, selecionamos *A Vida é Mesmo Assim* e *Quem Mandou Você Erra*r.

A Vida é Mesmo Assim, de 1971, tem como enredo a história de uma mulher que se libertou de um relacionamento marcado por mentiras, estabelecido com um parceiro desonesto. O tema central abordado na canção é, nesse sentido, a superação de uma desilusão amorosa. O eu lírico apresentado parece ser de uma jovem mulher moderna e o interlocutor é, claramente, um homem.

Em *Quem Mandou Você Errar*, de 1971, assim como a música anterior, aborda-se a superação de uma desilusão amorosa. A diferença é o interlocutor, que não pode ser definido. Este parece querer o retorno da relação, enquanto o eu lírico aparenta não querer mais a sua continuidade.

Examinando a artista a partir dessas duas músicas, é possível afirmar que ela os temas de suas composições abordam questões relacionadas ao relacionamento amoroso, distante dos temas políticos do contexto ditatorial.

Baby do Brasil, Baby Consuelo, ou Consuelo Bernadete Dinorath de Carvalho Cidade, nasceu em Niterói, no dia 18 de julho de 1952. Desde muito cedo aprendeu a tocar violão e a cantar. Aos quatorze anos, ganhou o festival de música de Niterói. Em 1978, seguiu em carreira solo, após sair do grupo musical *Os Novos Baianos* e lançou o LP *O que vier eu traço* (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 2020).

Como foi observado, a maioria de suas composições contêm parcerias e entre os duzentos e cinquenta e quatro fonogramas (Instituto Memória Musical Brasileira, 2020) de seu repertório estão *Um Auê com Você e Barrados na Disneylândia*.

Um Auê com Você, de 1981, na mesma direção das outras canções aqui citadas, aborda o tema do amor. No entanto, faz isso de forma diferente, de modo mais leve, até mesmo a melodia transparece isso. Não é possível afirmar com certeza o sexo do

interlocutor, mas na interpretação dos autores seria masculino. Ademais, o eu lírico aparenta ser uma mulher.

Barrados na Disneylândia, de 1983, diferentemente de todas as músicas já apresentadas, tem um ritmo mais animado. Não possui tem como tema principal o amor. Aqui, a compositora narra a história de uma viagem um tanto quanto divertida, onde ela e seu companheiro são impedidos de entrar no parque, pois não obedecem o padrão com seus estilos diferentes. O interlocutor do eu lírico é o pai e parece ser uma jovem mulher da cidade.

Analisando a produção da artista a partir dessas duas músicas, é possível afirmar que ela parte, em suas composições, de uma postura de quebra/desvio dos padrões comportamentais da época, ainda que não se faça menção à questões diretamente políticas.

Fátima Guedes nasceu em 6 de maio de 1958, no Rio de Janeiro. Começou na arte de compor muito jovem, com apenas 15 anos. Em 1979, gravou o seu primeiro disco, intitulado *Fátima Guedes* (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 2020).

Ao todo, compôs duzentos e sessenta e oito fonogramas (INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA, 2020), em sua maioria sem parcerias, dentre eles estão *Onze Fitas* e *Cheiro de Mato*.

Onze Fitas, de 1979, traz em seu enredo um assassinato. Não é possível afirmar com certeza quem seria o eu lírico ou o interlocutor dessa canção. Mas podemos relacionar o conteúdo da canção ao contexto político de repressão, perseguição e violência da época.

Já a canção *Cheiro de Mato*, de 1980, traz como tema a natureza e a liberdade existente no reino animal. Guedes retrata o que uma flora e fauna distante de civilização moderna. Não é possível afirmar com certeza quem seria o eu lírico ou o interlocutor dessa música.

Além disso, analisando a artista a partir dessas duas canções, pode-se dizer que ela trata, de forma indireta, temas presentes na conjuntura político-ideológica da época, como a violência e a repressão à liberdade individual.

Rita Lee Jones nasceu em São Paulo, no dia 31 de dezembro de 1947. Pertencente a uma família de musicistas, desde criança manifestou interesse por música. Tocava piano e, a partir de 1963, com apenas dezesseis anos, formou sua primeira banda, denominada *The Teenager Singers*. Em 1868, juntou-se ao grupo *Os Mutantes*, no qual segundo Lyra (2018), lutava para ter voz e cantar suas próprias composições. Por esse motivo, em 1970, lançou seu primeiro disco solo, o *Build Up*. A consagrada musicista é considerada a primeira compositora que realmente tratou de assuntos a partir da perspectiva feminina,

visto que alguns temas de suas músicas eram e são, ainda hoje, considerados tabus para o público geral (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 2020).

De acordo com o banco de dados do *Instituto Memória Musical Brasileira* (2020), há mil quatrocentos e vinte e seus composições vinculadas ao nome de Rita Lee. É notável que a maioria delas são em parceria com seu companheiro Roberto de Carvalho. Dentre as músicas, vale destacar a famosa *Lança Perfume* e *Ovelha negra*.

Lança Perfume, de 1980, aborda, de modo inovador, temas como a liberdade sexual de um ponto de vista feminino. Na canção, é presumível o sexo do interlocutor, mas pode-se deduzir que o eu lírico seja uma mulher, jovem e contemporânea, já que a música reforça ideias progressistas, no campo comportamental, para a época.

Ovelha Negra, de 1976, retrata um eu lírico considerado a “ovelha negra”, ou seja, alguém estranho ou que não seguiu os padrões desejados no seio de determinada família. Além disso, comparando com as outras músicas apresentadas nesta pesquisa, observa-se que o tema é divergente da maioria retratado pelas outras artistas. Ademais, pode-se afirmar que o eu lírico seria uma mulher, jovem e contemporânea.

Analisando a artista a partir dessas duas músicas, é possível afirmar que ela suas canções partem de uma ideologia liberal progressista, quebrando diversos tabus, no que diz respeito aos valores propalados em suas composições.

Vanusa Santos Flores nasceu em Cruzeiro/SP, no dia 22 de setembro de 1947. Aprendeu violão muito cedo e com apenas dezesseis anos tornou-se vocalista da banda Golden Lions. Em 1966, deu início a sua carreira na televisão, mas apenas em 1968 lançou seu primeiro LP, intitulado de *Vanusa* (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 2020).

Ela compôs cento e três fonogramas (INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA, 2020). A maioria com parcerias. Destacamos, aqui, as cações *Pode Ir Embora* e *Mudanças*.

Pode ir embora, de 1968, descreve uma mulher que é independente emocionalmente e está passando por um recente término no relacionamento amoroso, mas parece estar bem e certa disso. Não é possível afirmar com certeza quem seria o interlocutor.

Mudanças, de 1979, assim como a música anterior, retrata uma mulher após o término no relacionamento. O eu lírico aparenta estar em fase de superação e crescimento, pois está saindo de um relacionamento que a prendia. Um fato relevante que foi observado na canção é o orgulho de ser mulher. Não é possível afirmar com certeza quem seria o interlocutor.

Analisando a produção da artista a partir dessas duas músicas, é possível afirmar que suas canções retratam a posição feminina de uma forma positiva, destacando o enfrentamento de desafios os mais diversos, como os colocados nos relacionamentos amorosos, por exemplo.

Observando o que foi apresentado até aqui, é possível constatar que a maioria das compositoras são também intérpretes. Isso ocorre, segundo Murgel em uma entrevista cedida a Eliana Monteiro da Silva (2019), porque a maioria dessas mulheres não conseguia manter-se trabalhando somente com a produção musical. Além disso, as musicistas, em muitos dos casos, tiveram suas músicas não creditadas no Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) - órgão que organiza e fiscaliza direitos autorais no Brasil.

3. CONCLUSÃO

Este trabalho procurou mostrar que as mulheres são parte constituinte da história da composição musical brasileira. Ainda que não sejam devidamente reconhecidas pelo público em geral, e mesmo pela literatura especializada, elas contribuíram com diversas produções que marcaram época.

A hipótese inicial do trabalho se comprova, pois existiram mulheres compositoras durante o período ditatorial no Brasil. Destaque-se o papel de protagonismo e resistência desempenhado por diversas compositoras, a exemplo de Rita Lee, que aborda, em diversas canções, questões pautadas em marcadores de gênero, problematizando o lugar ocupado pela mulher na sociedade brasileira da época.

Esperamos, com este trabalho, ter contribuído, ainda que de modo diminuto, com o resgate de alguns dos nomes e manifestações artísticas de figuras femininas que participaram ativamente na construção de nossa história cultural, história esta que traz marcas das hierarquias de gênero que atravessam o período da ditadura militar e ainda incidem sobre as mulheres hoje.

4. REFERÊNCIAS

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

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 5 set. 2020.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº 47, p.29-60, 2004

FREIRE, Vanda; PORTELA, Angela. Mulheres compositoras: da invisibilidade à projeção internacional. **Estudos de Gênero, Corpo e Música**, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/391qQmK> . Acesso em: 21. ago. 2020.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. Disponível em: <https://immub.org/>. Acesso em: 5 set.2020

LYRA, Elizabeth Rizzi. **Música, retórica e leitura:** a mulher na MPB e a constituição do ethos feminino. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

MAIA, Adriana Valério. **A música popular brasileira e a ditadura militar**: vozes de coragem como manifestações de enfrentamento aos instrumentos de repressão. 2015. 13 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2015. Disponível em: http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/5837. Acesso em: 13 maio 2020.

MARQUES, Jorge. Canção interrompida - as compositoras brasileiras dos anos 30/40. Niterói. v. 3, n.1, p. 41-47, 2002.

MONTEIRO DA SILVA, E. A contribuição das compositoras brasileiras à canção e ao feminismo: Entrevista com Carô Murgel. **Revista Música**, *[S. l.]*, v. 19, n. 1, p. 300-309, 2019. DOI: 10.11606/rm.v19i1.158378. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/158378. Acesso em: 20 ago. 2020.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. A canção no feminino, Brasil, século XX. julho/dezembro 2010 (Edição em Português. Online), v. 18, p. 1-33, 2010. Disponível em: http://caromurgel.mpbnet.com.br/artigos/MURGEL_Ana_Carolina-A_cancao_no_feminino-Labrys.pdf. Acesso em 13 maio 2020.

_____. Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 3, 2016. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/109bf0a1-ae2e-4728-9fbd-d513f3de5b9a.pdf> . Acesso em: 22. jun. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. A formação da MPB e sua trajetória histórica (1965-1982). Revista Humania del Sur. v. 9, p. 51-63, 2014.

OBERDERFER, Ricardo. **O som da resistência: música na ditadura civil militar brasileira**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2018. p. 63. Disponível em: https://rd.uffs.edu.br/handle/prefix/2048. Acesso em: 13 maio 2020.

PARANHOS, Adalberto. Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas:: Brasil, década de 1970. **Contrapulso**: Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular, Santiago, chile, ano 2019, v. 1, n. 1, ed. 1, p. 1-14, 30 ago. 2019. Disponível em: https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/4/3. Acesso em: 12 maio 2020

PEQUENO, Marconi. O sujeito dos direitos humanos. In: ZENAIDE, M. N. T. et al. **Direitos humanos**: capacitação de educadores. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2008, p. 29-34.

SAES, Décio. **República do capital**: capitalismo e processo político no Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

SOUSA, Reginaldo Cerqueira. **UMA HIGIENE MORAL E DO CORPO**: EDUCAÇÃO MORAL E CÍVICA E AS ATIVIDADES FÍSICAS, ESPORTIVAS E DE LAZER DURANTE A DITADURA MILITAR. Revista Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade, São Paulo, n. 14, p. 18-37, jan./jun./2015. Disponível em: <http://ken.pucsp.br/cordis/article/view/26135/18765 >. Acesso em: 1 abr. 2020.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (Org). **A escrita da história**. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1992.

WAZLAWICK, Patrícia; CAMARGO, Denise de; MAHEIRIE, Kátia. Significados e sentidos da música: uma breve" composição" a partir da psicologia histórico-cultural. **Psicologia em Estudo**, v. 12, n. 1, p. 105-113, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-73722007000100013&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: 5. ago. 2020.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.