

# A construção do eu feminino na música popular brasileira

Chirlei Dutra Lima  
Nanci Patrícia Lima Sanches

**Resumo:** Este trabalho teve como finalidade promover uma discussão em torno da construção do “EU” feminino na Música Popular Brasileira, a partir da década de 30 do século XX, até os dias atuais. O artigo tem como eixo discursivo o papel da mídia na elaboração de valores morais, que subjugam o papel da mulher dentro de todos os espaços sociais. As imagens construídas sobre a mulher pela música, nesse contexto, serviram de instrumentos para garantir a continuidade da submissão feminina e de reafirmar o poder masculino, ao longo da história.

**Palavras-chave:** Gênero. Subjetividade Feminina. Poder. Música Popular Brasileira.

**Abstract:** This work aims to promote a discussion on construction of the “EU” women in the Brazilian Popular Music from the decade, 30 of the twentieth century, before the days today. The article has the axis discursive the role of the media in the development of moral values, which subjugam the role of women in all social spaces. The images built on the woman for music, in that context, served as a means to ensure the continuity of female submission and reaffirm male power, throughout history.

**Keywords:** Genre. Subjectivity-Female. Power. Popular Music Brasileira.

*Chirlei Dutra Lima.* Psicóloga pela Faculdade de Ciência e Tecnologia da Bahia.

*Nanci Patrícia Lima Sanches.* Mestra em História Social pela Universidade Federal da Bahia. Email: patesanches@yahoo.com.br.

Texto recebido: 15/03/2009. Texto aprovado: 13/05/2009.

## Introdução

Em contraposição ao que encontramos nas letras de canções antigas — uma produção de subjetividade muitas vezes provinda e voltada para as camadas pobres, a mídia moderna nos oferece esta produção numa forma mais compatível com as aspirações da camada média da população, acordando questões afetivas, morais, de gênero, etc, com seus anseios e capacidade de consumir, ditando modelos “adequados” de conduta às mulheres brasileiras.

Este trabalho pretende lançar um olhar diferente sobre elas e perceber os contrastes sociais que se mostram ou os que se escondem em tais imagens construídas pelas músicas e pela postura das cantoras. A música pode ser tomada como a alegoria que sublima a evidência de contrastes. Buscamos perceber a quais propósitos servem as imagens que emergem as letras, destacando a construção de condutas “adequadas” e “inadequadas” para as mulheres.

Por outro lado (e como complemento), a mídia musical nos ajuda a observar o que se prega e espera em termos de condutas “adequadas” e “inadequadas” às mulheres modernas, preocupadas com a afirmação do gênero feminino e com seus anseios voltados para a ascensão social.

As letras das canções foram escolhidas com o propósito de delinear as imagens, por meio de cruzamentos que nos levem a compreender como se constituem as subjetividades na contemporaneidade no que se refere à influência destes repertórios, e a sua representatividade no cotidiano das camadas às quais se dirigem.

Assim, o estudo ora apresentado objetiva apreender quais são as imagens “adequadas” e as “inadequadas” para as mulheres, suas diferenças e similaridades, entrecruzando as *imagens-discursos* encontradas nas letras de determinadas cantoras representativas de um universo cultural; buscando delinear um panorama aproximado das relações de gênero sob a perspectiva da experiência dos contrastes sociais. Partindo desta generalidade constituem-se ainda como objetivos específicos da pesquisa destacar a mídia musical como parte da representação

da camada média da população, assumindo o papel de produtora de subjetividade para a qual se voltam os interesses do mercado capitalista já completamente consolidado e, finalmente, abrir mais um espaço de discussão sobre as questões de gênero na sociedade atual.

### **Para além dos métodos e fontes**

Além das letras e entrevistas, concedidas por compositores (as) e compiladas pelos autores pesquisados, utilizamos fontes de caráter secundário como livros e artigos que tratam do contexto histórico e de estudos sobre compositores, letras, canções e também sobre o universo feminino como um todo.

A base teórica do trabalho está assentada na produção de subjetividade por parte dos veículos da mídia, tendo como diretriz, a discussão proposta por Félix Guattari no livro *Micropolítica: cartografia do desejo*, no qual discute-se a influência da mídia como instrumento das elites nesse processo de produção.

Contamos com o apoio de Michel Foucault em *História da sexualidade 3*, em que traça uma linha que nos conduz às mudanças de comportamento e percepção da própria sexualidade, com “prescrições” de conduta que partem dos tempos antigos, ainda na Grécia e em Roma. Com o Cristianismo, as “prescrições” tornam-se quase necessárias para a manutenção da ordem e do rigor da doutrina religiosa. Os caminhos de Roger Chartier, e seu olhar sobre as *representações* como realidade de múltiplos sentidos, forjadas pelos interesses de cada grupo, nos ajuda a contrapor e entrecruzar as diversas imagens que se formam e passam a habitar o perímetro de compreensão da sociedade brasileira no período atual.

Sobre o tema mulheres na música, encontramos o trabalho de Maria Áurea Santa Cruz, que analisa as letras que retratam as mulheres do início do século XX, até a década de 80, quando foi escrito. Outro livro é *Mulher de papel*, de Dulcília Buitoni, que levanta questões e discute a imprensa dirigida às mulheres no Brasil. A contribuição é valiosa no sentido de fazer pensar a manipulação implícita e a abrangência deste veículo sobre seu público alvo.

Como instrumentos, usamos o citado *corpus* de entrevistas e, nos casos em que extrapolamos os depoimentos, os critérios de nossa estética pessoal, enquanto teoria da recepção e da sensibilidade. Com eles trabalhamos, tomando emprestadas as propostas dos autores que traçaram seus caminhos por entre subjetividades, discursos e representações, no sentido de encontrar instrumentos conceituais para entender a realidade em que vivemos.

### **Guattari: gênero, capitalismo e controle social**

Vozes masculinas se levantam por trás de textos dirigidos às mulheres e pretensamente escritos por elas. Possivelmente, a condução “falocrática” dos temas fosse à mesma se eles fossem redigidos por mulheres. A misoginia que aflora das primeiras letras “femininas” e do meio social não pode ser vista como vertical resultado de uma postura machista que desce como ditame, mas, ao contrário, segue horizontalmente, naturalizada, como um rio que corre na superfície, mas penetra também as mais profundas camadas da terra.

O pensador e psicanalista, Félix Guattari nos oferece uma teoria que responde à “naturalidade” das relações de superioridade e controle dos homens sobre as mulheres, inserida no amplo contexto do domínio social. Para ele:

Tudo o que é produzido pela subjetivação capitalística — tudo o que nos chega pela linguagem, pela família e pelos equipamentos que nos rodeiam — não é apenas uma questão de idéia, não é apenas uma transmissão de significações por meio de enunciados significantes. [...] Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 175.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 175-176.

De acordo com Guattari<sup>2</sup>, a mídia exerce uma importante função a serviço deste controle social. Portanto, os “conselhos de amiga” que encontramos em tantas mídias femininas não são desprovidos de intenções mais amplas.

Seguindo a proposta deste filósofo e esquizoanalista, convidamos a quem possa interessar este trabalho a percorrermos juntos os caminhos da observação para então compreendermos se há ou não a possibilidade de transitarmos entre o discurso e o fato. De um lado, as letras das canções; do outro, as mulheres brasileiras. A realidade não alcançaremos, mas vislumbraremos a produção de determinadas subjetividades. Aqui, como em todo o trabalho, o que nos interessa é perceber as imagens de mulheres que brotam das letras das músicas e, buscar compreender qual o paradigma e quais as relações de poder nelas inseridas.

De modo geral, nos estudos sobre relações de gênero, é consenso que há uma condição biológica dada para toda a humanidade que liga a diferença de sexo à capacidade reprodutiva, assim como há também em toda parte uma construção social feita sobre estes dados elementares que, no entanto, não se traduz da mesma forma em todo lugar. Sabe-se que o sistema das relações de gênero está ligado às atribuições sociais de papéis, poder e prestígio, sendo sustentado por ampla rede de metáforas e práticas culturais associadas ao masculino ou ao feminino.

Desde a Antiguidade, vê-se uma preocupação no Ocidente com o poder exercido pela música e, em torno desta ansiedade, muito se tem elaborado em termos de metáforas de gênero, diferença sexual, atração e repulsa sexual. Apresentamos a seguir uma reflexão sobre parte da bibliografia da musicologia e da teoria musical atuais, no sentido de inserir as discussões em torno das relações de gênero neste campo.

É muito comum se ouvir falar da inexistência ou, ao menos, da irrelevância da mulher no cenário da composição musical no meio erudito da música ocidental. Indo mais adiante, vê-se que as mulheres, também no cenário da música popular, vão merecer algum destaque como compositoras somente a partir da segunda metade do século XX e, ainda assim, em número consideravelmente inferior aos homens. Pretende-se nesse artigo refletir sobre o que há por trás destes fatos que, ao mesmo tempo em

que naturalizam uma série de “incapacidades femininas”, mascaram as estratégias que dão sustentação a esta realidade estatística.

O papel da mulher, sob o prisma de diferentes áreas do conhecimento, tem sido sistematicamente revisto nos últimos vinte anos, compondo um campo de estudos que se passou a conhecer por “estudos feministas”. O universo musical, tanto no que concerne à produção quanto aos estudos sobre estas produções, tem sido, por longo tempo, uma prerrogativa masculina. Contudo, nas últimas décadas, pesquisas originadas no campo dos estudos culturais, da antropologia, da musicologia e da história têm mostrado novos caminhos para se pensar tanto o trajeto feminino ao longo das transformações e da consolidação de várias narrativas que permeiam a música ocidental, quanto às implicações que as relações de gênero têm sobre a política e a produção musical mundial.

Sob este ângulo, algumas áreas ainda não trataram suficientemente do assunto, como é o caso dos estudos sobre a produção musical feminina no Brasil. Nesse artigo, partindo de uma discussão sobre música e relações de gênero em um contexto popular e datado das últimas décadas, passando por um recorte bibliográfico da literatura atual sobre questões de gênero no campo da musicologia e da teoria musical ocidental, pretende-se apontar alguns caminhos para futuras pesquisas que possam ajudar a preencher a lacuna existente em relação ao caso brasileiro, ainda pouco estudado. Tais reflexões se inserem dentro de uma perspectiva atual de crítica a conceitos como “mulher brasileira” e “música feminina”, aproximando-se de uma análise feminista no campo musicológico.

A elaboração da noção de relações de gênero ampliou o sentido da visão inicial deste conceito enquanto identificado apenas como distinto do conceito biológico de sexo. Segundo Walby:

O gênero se constrói e se expressa em muitas áreas da vida social. Inclui a cultura, a ideologia e as práticas discursivas, mas não se restringe a elas. A divisão do trabalho por gênero, no lar e no trabalho assalariado, a

organização do estado, a sexualidade, a estruturação da violência e muitos outros aspectos da organização social contribuem para a construção das relações de gênero.<sup>3</sup>

Rolnik aponta o medo de que a composição musical fosse associada à posição que a mulher ocupava (e ainda ocupa em muitas áreas) na “vida real”, ou seja, inferior, sem poder, caracterizada pela emocionalidade, sensualidade, frivolidade, todas as características que há muito estão ligadas ao próprio objeto da musicologia, a música<sup>4</sup>.

Esta antiga associação da música com o universo feminino faz com que os musicólogos tentem, sistematicamente, manter as mulheres longe do campo, na tentativa de atingir um reconhecimento como ciência, de serem vistos como racionais sérios e objetivos. Desta forma, a marginalidade do gênero na musicologia acentuou a exclusão histórica das experiências musicais das mulheres, bem como reforçou a ocultação do que é tido como feminino na “vida real”.

A mulher vivencia a idéia de representatividade de seus anseios, culminados por vários aspectos determinantes a cada época, sendo assim, esses modelos formatados, muitas vezes de forma tendenciosa, constrói um universo de símbolos advindos através da mídia, e que trouxeram diversos problemas relacionados ao “eu” feminino, cultivando anseios, decepções, submissões e complexos.

Assim sendo, nos meios acadêmicos, a musicologia, posta como a ciência da música, busca disciplinar e treinar compositores, intérpretes e ouvintes a se separarem da intuição, sentimentos e imaginação, e de todos os atributos femininos associados à arte musical. Seguindo de perto as pesquisas musicológicas ao longo da história, McClary<sup>5</sup> observa que há uma constante tentativa de dissociação da atividade musical de uma carga supostamente “feminilizadora”: talvez pelo fato desta arte, assim como a dança, estar ligada aos prazeres sensuais, os musicólogos parecem assumir, ao longo da história da música ocidental, uma postura extremamente formalista.

<sup>3</sup> WALBY, Sylvia. Gênero. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 335.

<sup>4</sup> GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, p.175.

<sup>5</sup> *Apud* WALBY, 1996, p. 335.

Definem a música como a mais ideal (em oposição à física ou material) das artes, insistindo na dimensão racional da música, e clamam por virtudes tidas como masculinas, tais como objetividade, universalidade e transcendência, além de lançarem mão, em diferentes épocas e ocasiões, da proibição da participação feminina.

Neste caminho de cientificização, observa-se claramente o projeto hegemônico do “homem branco”, heterossexual, classe-média ocidental, de ditar os modelos que devem ser aceitos e, de provocar a exclusão do que crê ser inadequado, projeto já tão contestado pelas correntes pós-modernas do pensamento contemporâneo, que vêm nas grandes narrativas formas exacerbadas de exclusão social.

Trazer estes dados para a discussão em torno do papel da mulher e do feminino no campo da música popular atual, tem como objetivo principal desconstruir as formulações universalizantes que tanto o discurso comum quanto o discurso acadêmico se esforçam por manter. Ao tratar de cantoras que vivem e pensam as relações de gênero, de forma tão peculiar e tão explicitamente associadas aos ideais de afirmação e valor, nos vemos forçados a reformular nossas próprias idéias a este respeito em nossa sociedade.

A dimensão das relações de gênero no cenário brasileiro, revela-se em estruturas institucionais que não têm sido estudadas sob esta perspectiva, tais como Academia Brasileira de Música, Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, Sociedade Brasileira de Musicologia. Há uma carência de pesquisas musicológicas produzidas no Brasil que problematizem pontos como: faixa etária das mulheres que atuam no cenário da música pop/rock, em grupos folclóricos e na música erudita; questões étnicas e raciais que perpassam os grupos musicais; produções individuais e coletivas; formas de organização dos grupos; visões da mídia sobre as mulheres na música, entre outros.

O estudo das trajetórias de vida de mulheres emblemáticas da música brasileira, revisados sob a ótica de uma musicologia orientada pelos estudos de gênero, representaria também um passo impor-



tante a ser dado. O estudo da musicalidade brasileira, revista sob tal perspectiva, poderá revelar como o “feminino” e o “masculino” se projetam e se constroem através do discurso musical, tanto no nível das estruturas composicionais, dos arranjos instrumentais e vocais, bem como no plano das letras das canções.

### **A “normalidade” da submissão: a música popular brasileira como instrumento ideológico**

A partir dos anos 30 do século passado a música assim como o futebol tornaram-se importantes veículos de mobilidade social para as camadas populares do Brasil. Podemos afirmar que, talvez com raríssimas exceções, estes são os dois únicos meios de ascensão para uma população pobre, que ocupa o que há de pior em espaços de moradia e mercado de trabalho, dentro de um sistema de excludência social.

Com a expansão do rádio como meio de comunicação, as vozes dos negros e mulatos podiam chegar a todas as partes por onde eram vendidos os aparelhos, e suas composições, principalmente em ritmo de samba, faziam emergir imagens de um cotidiano desconhecido e desprezado pela camada média e pelas abastadas elites brasileiras.

Muito já se falou sobre a “mulher de verdade”. Hoje ouvimos os versos com indignação, mas durante anos, eles foram entoados com alegria e naturalidade. A música *Ai, que saudades da Amélia* foi uma das mais populares do século XX. O autor da letra – Mário Lago – defende a idéia de que Amélia é a companheira ideal, sem ambições, feliz com sua vida simples e restrita, ao contrário da outra.

Segundo ele, a letra é um elogio e não um discurso machista. Mas sem os parênteses do autor, a “mulher de verdade” não tem ambição, não reclama das misérias da vida e não tem vaidade, poupando os bolsos do marido, ao contrário da vilã da canção, que ambiciona as ofertas da produção capitalista<sup>6</sup> do mundo moderno, estampado nas páginas das revistas que ditavam como deveriam ser e agir as mulheres. Talvez o que mais impressione nesta letra seja

<sup>6</sup> GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, p. 178.

a construção de uma imagem da mulher “quase objeto”, adequada, que não incomoda o marido e senhor, ficando quietinha no seu canto, como uma boa mulher deveria ficar.

De lá para cá, muita coisa mudou no que se refere às relações de gênero e à consciência e atividade de grande parte das mulheres no Brasil. E quanto às permanências? Discursos foram construídos — cada qual partindo de seu ponto determinado na sociedade brasileira, buscando alcançar seus similares e atuar sobre eles — na produção de subjetividades adequadas ao período em questão.

As mulheres “adequadas” e as “inadequadas”, que surgiram por meio das imagens construídas por compositores homens, representam o ponto de vista masculino sobre elas. Eles as projetavam, construíam e interpretavam seus pensamentos e atitudes. O que nos era apresentado como realidade, mesmo que idealizada, nada mais era do que a produção de subjetividades almeçadas pelos homens, de ambas as camadas da sociedade, para efetivar e manter o controle sobre as mulheres, do qual muitas ainda lutam para se libertar até hoje.

Efetivamente, e só na década de 1950 que aparecem compositoras de renome na música brasileira, como Dolores Duran, Maysa e outras de igual quilate, mas, assim mesmo, muitas delas continuam a alimentar e endossar os discursos machistas, reflexos de uma condição antiga, de um ranço que insiste em se colocar entre um domínio infundado e, a igualdade, pois esta sim, pode ser vista como “natural”.

Os cruzamentos das imagens, a saber, a fêmea idealizada por compositores masculinos, e as autênticas cantoras femininas que “explodem” na mídia brasileira nos últimos dez anos permitem traçar um esboço do que está acontecendo na contemporaneidade: há uma disputa por imagens femininas adequadas à camada média, assim como há por aquelas convenientes às camadas populares, mas o ponto de partida é o mesmo. O ponto neutro, no qual o conflito social se anula é exatamente o controle ideológico dos homens sobre as mulheres e, as subjetividades que eles tentam imprimir sobre elas.

Neste ponto não encontramos conflito, mas consenso. Com esta constatação, a minha primeira curiosidade, apresentada no primeiro parágrafo deste trabalho, deixa de ter importância.

Pouco importa como as imagens foram construídas pelos autores, se pela observação ou pela criação do que eles pensavam ser as mulheres. O que cabe a este momento é olhar para elas como construções que provêm de uma fala que é a representação direta do ponto de vista masculino, portanto, usada em benefício de seus próprios ideais e de acordo com a sua visão de mundo. Esta prática quase se perpetuou neste período e em outros posteriores, conforme analisaremos a seguir.

### **As mulheres, na MPB: a incorporação de modificações na construção do “Eu” fora da construção do sujeito universal masculino**

A história foi feita pelos homens. E escrita por eles. Aliás, tudo foi escrito, analisado, estudado pelos homens. Inclusive as mulheres. Quer dizer, tudo que se fala e sabe sobre mulher foi dito pelos homens. Pelo menos, até uns poucos anos atrás. Faz muito pouco tempo que as mulheres escrevem. Talvez por isso nenhuma se debruçou tanto sobre a alma feminina quanto Machado de Assis, Flaubert, Balzac, Tolstói, entre centenas na literatura. Ou como eu e Chico entre outros na nossa música. Somos Capitu, Gabriela, Carolina, Tigresa. Somos o que vocês disseram que somos. Em outras palavras, até o conceito de mulher é masculino, ou era, até recentemente. Os critérios são a visão do homem. Nosso dever é criar novos critérios, esquecer os critérios, complexizá-los. E isso não é mais um serviço para o superhomem. As mulheres, e, principalmente elas, precisam colaborar com a sua visão das coisas para acelerar esse processo de fundar uma nova ótica, especialmente sobre a própria mulher.<sup>7</sup>

O primeiro desafio foi a questão da composição feminina e são pouquíssimas as compositoras brasileiras reconhecidas no final do século passado. Pedro Alexandre Sanchez, crítico musical da Folha de São Paulo, em diversos artigos, nos últimos anos,

<sup>7</sup> VELOSO, Caetano. *Revista Nova*. São Paulo: Abril, n. 306, Abril, 1998, p. 26-28.

levantou a questão da escassez da composição feminina, para ele restrita a alguns nomes como Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran e Maysa, e tomando novos caminhos apenas com o aparecimento de Rita Lee, a primeira de toda uma nova geração de compositoras.

Existiam, no período, muitas e muitas outras, algumas já bem conhecidas, outras que só algumas pessoas conheciam suas composições, por serem poucas e pelo reconhecimento como intérpretes, como Gal Costa, Cássia Eller, Nana Caymmi e Maria Bethânia, além de toda uma geração de compositoras brilhantes que despontaram na música brasileira a partir dos anos 1960. Antes disso, ainda em 1958, a cantora e pesquisadora Inezita Barroso gravou um LP apresentando apenas mulheres compositoras, mostrando que o problema de se imaginar que só existiam nesse tempo Dolores e Maysa compondo era por uma centralização da indústria fonográfica no Rio de Janeiro.

Numa reportagem que trazia o resultado de uma enquete sobre as músicas mais apreciadas da MPB, Pedro Sanches e Lúcio Ribeiro repararam que “Não sobrou muito para a ala feminina de compositores na enquete [...]. Rita Lee comparece isolada na 11ª posição [...] Bem atrás (no tempo e na lista), Chiquinha Gonzaga e Dolores Duran empatam, com apenas quatro votos cada. Maysa, precursora da presença feminina na MPB moderna com Dolores, foi esquecida”. Indagadas pelos autores da reportagem sobre o porquê das mulheres serem “menos ativas como autoras de canção popular”, Rita Lee, respondia:

As mulheres são quantitativamente menos presentes em muitas áreas. Começamos a botar nossas asinhas de fora recentemente, enquanto o patriarcado existe há séculos [...] Chiquinha Gonzaga era do tempo em que os varões diziam: ‘Música é coisa para homem’. Dolores Duran era do tempo em que os caras falavam: ‘Mulher compositora é puta’. Eu sou do tempo em que o clube do Bolinha dizia: ‘Para fazer rock tem que ter culhão’. Cássia Eller é do tempo em que dizem: ‘Precisa ser mulher-macho para fazer música igual a homem’.

Minha neta será do tempo em que vão dizer: ‘Só mesmo uma mulher para fazer música tão boa.’<sup>8</sup>

E Paula Toller arremata:

Não sou pequenininha, não tenho mãe chamada Paula nem uso esse apelido, mas sempre me chamam de Paulinha. É Paulinha Toller e Fernandinha Abreu. Pergunte se existe Robertinho Frejat. Dá preguiça, mas se falo dizem que é mau humor [...]Deve ser preguiça, as pessoas esquecem mesmo. Há muito homem na música, ficar com mulherzinha deve ser mais difícil. É lógico que há machismo, é questão de maioria, de quórum.<sup>9</sup>

O caminho para a composição feminina no Brasil foi árduo e lento, e a percepção das diferenças entre os gêneros, em especial na construção de um eu feminino diferenciado do discurso masculino sobre “o que seríamos” também foi gradual. Dolores Duran foi compositora nos tempos do samba-canção, da dor-de-cotovelo, e são comuns às referências sobre suas composições que tratam da mulher abandonada por seu amante ou suplicando por ele, como “Solidão”, “Castigo”, “Não me culpes” e “Por causa de você”. Mas é preciso destacar, que algumas de suas letras já traziam também uma mulher que não estava mais disposta a esperar pelos caprichos do outro, como em “Fim de caso” (“Tenho pensado, e Deus permita que eu esteja errada / Mas eu estou, ah, eu estou desconfiada / Que o nosso caso está na hora de acabar”) e “Olha o tempo passando” (“Olha o tempo passando / Você me perdendo com medo de amar / Olha, se fico sozinha / Acabo cansando de tanto esperar”).

Em uma letra postumamente musicada por Carlos Lyra, escrita provavelmente durante os anos em que mais produziu suas canções (entre 1952 e 1959), Dolores fazia uma avaliação sobre o amor, mostrando que “Tem homem que briga pela bem-amada / Tem mulher maluca que atura porrada / Tem quem ama tanto que até enlouquece / Tem quem dê a vida por quem não merece / Amores à vista, amores à prazo / Amor ciumento que só cria caso / Tem gente que jura que não volta mais / Mas jura sabendo que

<sup>8</sup> SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: 34, 1997, p. 56-57, v. 1 e 2.

<sup>9</sup> *Idem*.

não é capaz / Tem gente que escreve até poesia/ E rima saudade com hipocrisia”. Essa canção trazia também uma clara crítica à idéia do ciúme como prova de amor e ao discurso do amor romântico.

Contemporânea de Dolores, Maysa sim, trazia em suas letras a mulher abandonada que não acreditava mais na possibilidade da felicidade sem o outro, notando que a “Felicidade, deves ser bem infeliz / Andas sempre tão sozinha / Nunca perto de ninguém”. Mas ao mesmo tempo, em uma de suas mais clássicas canções lembrava que “se meu mundo caiu eu que aprenda a levantar” e, em outra canção, que ser triste não era, para ela, uma escolha, mas sua própria construção identitária: “E a todos eu peço / Que me aceitem como sou / Com meu verso sempre triste / Com meus olhos desencantados / Sendo sempre como sou”.

Ainda no tempo do samba canção, em 1958, ocorreu a primeira gravação de um rock no Brasil, efetuada por Nora Ney. É um dado importante, já que esse gênero, considerado o “mais masculino da canção” foi todo pontuado pela atuação feminina em nossa história musical. Em sua biografia sobre Janis Joplin, a historiadora feminista Alice Echols lembra que o *rock’n’roll* era o espaço da agressividade e da sexualidade, portanto inadmissível para as mulheres — a chegada de Janis, nos anos 1960, tornou-se um marco na história do movimento:

O que faz a rebeldia de Janis ser especialmente notável é que ela estava muito à frente de seu tempo, recusando-se a ser uma boa menina muito antes de a revivificação do feminismo moderno legitimar tal recusa. Em 1967, quando Janis passou a liderar as manchetes, os primeiros grupos de liberação das mulheres ainda não estavam formados, e carreira e família pareciam totalmente irreconciliáveis para as mulheres. E quando se tratava de relações entre homens e mulheres, nem a contracultura era contra de verdade. A luta de Janis teria sido dura o bastante se ela apenas desejasse ser uma cantora pop de sucesso, mas ela também estava tentando cavar seu espaço em uma cultura em que o único papel aceito para uma mulher era o de ser a “patroa” de seu homem.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> ECHOLS, Alice. *Janis Joplin – uma vida. Uma época*. São Paulo: Global, 2000, p. 13.

No Brasil, a história do rock começou pelas mulheres, apesar desse fato ser pouco lembrado nos livros que contam a história do movimento em nossas terras tropicais. Primeiro tivemos a gravação de Nora Ney, de “Rock around the clock”- em seguida, no final dos anos 1950 e início dos 60, Celly Campello se tornou recordista de vendagem do rock aos 15 anos de idade (cabe notar que seu primeiro compacto, de 1958, trazia duas canções com letra de Celeste Novais, musicadas por Mário Gennari Filho).

A composição e a crítica ácida e bem-humorada vieram mesmo em 1967, com Rita Lee, nos Mutantes. Seu primeiro disco solo foi gravado em 1970 — “Já estou até vendo / Meu nome brilhando / E o mundo aplaudindo / Ao me ver cantar / Ao me ver passar / I wanna be a star!”. E o nascimento do pop-rock no Brasil, que dominou os anos 1980, veio pelas mãos de Marina Lima, que teve sua primeira canção gravada por Gal Costa, em 1977, lançando seu primeiro disco solo dois anos depois, em 1979.

Rita Lee é uma das compositoras brasileiras que mais pensou as relações de gênero em suas composições, pois, apresentou uma nova mulher, desconhecida da canção brasileira, uma *“ovelha negra da família que não vai mais voltar”* que revolucionava a relação entre os gêneros: “Lindo, e eu me sinto enfeitada / Correndo perigo / Seu olhar é simplesmente lindo / Mas também não diz mais nada / Menino bonito / E então quero olhar você / E depois ir embora / Sem dizer o porquê”.

Canções como “Cor-de-rosa choque” (“Sexo frágil não foge à luta / E nem só de cama vive a mulher”), “Fonte da juventude” (“Quanto mais a mulher jura / Gostar de homem erudito / Tanto mais ela procura / Um tipo burro e bonito / Pois as pernas que um dia abalaram Paris / Hoje são dois abacaxis / Se os olhos da Elizabeth ardem, meu bem / O que a Helena Rubinstein com isso?”) e “Elvira Pagã” (“Todos os homens desse nosso planeta / Pensam que mulher é tal e qual um capeta / Conta a história que Eva inventou a maçã / Moça bonita, só de boca fechada, / Menina feia, um travesseiro na cara, / Dona de casa só é bom no café da manhã”) entre muitas outras, traziam essa nova mulher, apon-

tavam o olhar normativo e masculino, e deixavam perplexos os observadores de uma recente geração bem comportada na história do rock brasileiro.

Rita Lee representou e ainda representa o “desmanche” das *Capitus, Tigresas, Gabrielas* e *Carolinas* do nosso não muito antigo cancionário popular. Em 2000, quando esperávamos a Miss Brasil com “Um corpo de veludo, as pernas de cetim / A boca de cereja e os dentes de marfim / Um beijo envenenado, onde já se viu? / Miss Brasil 2000! [...] Será que ela vai continuar uma tradição? / Será que ela vai modificar uma geração?”

Rita apresenta “Pagu” como a mulher do século XXI: “Mexo remexo na inquisição / Só quem já morreu na fogueira / Sabe o que é ser carvão / Eu sou pau pra toda obra / Deus da asas à minha cobra / Minha força não é bruta / Não sou freira nem sou puta / Sou a rainha do meu tanque / Sou Pagu indignada no palanque / Fama de porra-louca, tudo bem / Minha mãe é Maria Ninguém / Não sou atriz-modelo-dançarina / Meu buraco é mais em cima / Nem toda feiticeira é corcunda / Nem toda brasileira é bunda / Meu peito não é de silicone / Sou mais macho que muito ‘home’”.

Uma mistura de todas as mulheres, uma homenagem às milhares de mulheres perseguidas na inquisição, a Pagu de Rita Lee escapa das normatizações do corpo, de comportamento, não tem um patrimônio (“minha mãe é Maria Ninguém”), é a mulher múltipla que sobe no palanque, trabalha o dia todo, cuida da casa, “pau pra toda obra”.

Pagu se aproxima de certa forma, da mulher apresentada no final dos anos 1970 por Joyce e Ana Terra na canção “Essa Mulher” — também múltipla: “De manhã cedo essa senhora se conforma / Bota a mesa, tira o pó, lava a roupa, seca os olhos / Ah, como essa santa não se esquece / De pedir pelas mulheres, pelos filhos, pelo pão / Depois sorri meio sem graça / E abraça aquele homem, aquele mundo que a faz assim feliz / De tardezinha essa menina se namora / Se enfeita, se decora, sabe tudo, não faz mal / Ah, como essa coisa é tão bonita / Ser cantora, ser artista, isso tudo é muito bom / E chora tanto de prazer e de agonia / De algum dia, qualquer dia en-



tender de ser feliz / De madrugada essa mulher faz tanto estrago / Tira a roupa, faz a cama, vira a mesa, seca o bar / Ah, como essa louca se esquece / Quanto os homens enlouquece nessa boca, nesse chão / Depois parece que acha graça / E agradece ao destino aquilo tudo que a faz tão infeliz / Essa menina, essa mulher, essa senhora / Em quem esbarro a toda hora no espelho casual / É feita de sombra e tanta luz / De tanta lama e tanta cruz que acha tudo natural”.

Já nos anos 1980, Marina Lima não só contestou o discurso sobre o corpo feminino como, ao se apropriar de uma música extremamente machista de Roberto e Erasmo Carlos, transformou-a em discurso da opção pelo amor entre as mulheres no que foi prontamente compreendida.

Cantando a canção em seus shows Marina invertia a obviedade da letra ao afirmar de forma irônica, na introdução: “é... cada um de nós precisa... precisa de um homem para chamar de seu” e ao se colocar como esse “homem”, sem alterar a letra da canção, transforma-a num chamado para que as mulheres percebessem outras possibilidades de amor além do sujeito universal masculino: “Sei que você fez os seus castelos / E sonhou ser salva do dragão / Desilusão meu bem / Quando acordou estava sem ninguém, / Sozinha no silêncio do seu quarto / Procura a espada do seu salvador / E no sonho se desespera / Jamais vai poder livrar você da fera / Da solidão / Com a força do meu canto / Esquento o seu quarto pra secar seu pranto / Aumenta o rádio me dê a mão / Você precisa de um homem pra chamar de seu / Mesmo que esse homem seja eu / Um homem pra chamar de seu / Mesmo que seja eu”.

É curioso, lembrando a gravação dessa canção por Erasmo Carlos, em 1982, ao mesmo tempo em que se mostrava uma canção machista, quando cantada por um homem, parecia indicar também um problema de estima desse “macho”, quando entoava “mesmo que seja eu” — a inversão de Marina foi genial.

Da mesma forma, Luhli, compositora de sucessos como “O Vira” e “Fala”, gravadas pelos Secos & Molhados, também trata da homossexualidade fe-

minina ao contar, na canção “Quase festa”, repleta de sutilezas, a história de uma mulher que depois dos 50 anos se descobre capaz de amar novamente, dessa vez alguém de seu próprio sexo: “De camisola num apartamento / Leão na jaula, janela pro vento / Entre as panelas vê passando o tempo / Quieta, um furacão por dentro, dentro... / Dentro o amor é quase festa / Um sopro de beleza / Por trás da armadura / Madura e completa certeza / É chegada a hora de sentar à mesa / E provar a sua própria natureza / Lá fora o mundo é desafio / Uma vontade de ajeitar a vida / As ruas fervem de pobreza e cio / O tempo explode na urgência do agora, agora... / Agora o amor é quase festa / Um sopro de beleza / Por trás da armadura / Madura e completa certeza / É chegada a hora de sentar à mesa / E provar a sua própria natureza”.

Fátima Guedes é outra grande compositora que apareceu no cenário musical no final dos anos 1970, apresentada ao público por Elis Regina. No festival MPB/Shell da Globo, em 1980, trouxe a canção “Mais uma boca”, que com poesia e canção contundentes, mostrava a vida de uma mulher sem esperanças que acabou de parir uma criança:

Quem de vocês se chama João? / Eu vim avisar, a mulher dele deu a luz / sozinha no barracão / E bem antes que a dona adormecesse / o cansaço do seu menino / pediu que avisasse a um João / que bebe nesse bar, / me disse que aqui toda noite / é que ele se embriaga / Quem de vocês se chama esse pai / que faz que não me escuta? / É o pai de mais uma boca, / o pai de mais uma boca. / Vai correndo ver como ela está feia, / vai ver como está cansada / e teve o seu filho sozinha sem chorar, porque / a dor maior o futuro é quem vai dar. / A dor maior o futuro é quem vai dar / E pode tratar de ir subindo o morro / que se ela não teve socorro / quem sabe a sua presença / devolve a dona uma ponta de esperança / Reze a Deus pelo bem dessa criança / pra que ela não acabe como os outros / pra que ela não acabe como todos / pra que ela não acabe como os meus...<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Mais uma boca, letra e música de Fátima Guedes: <<http://www.letras.com.br/fatima-guedes/mais-uma-boca>>.

Alice Ruiz e sua filha, Estrela Ruiz Leminski, fi-

zeram uma letra que foi simultaneamente musicada por Alzira Espíndola; uma canção em que não há espaço para a mulher chorosa.

A escolha da poesia de introdução, profundamente erotizada, encaixa-se em harmonia com a letra apresentada, apontando uma mulher que, se um dia acreditou em contos de fadas (ou “sonhou ser salva de um dragão”), transformou-se naquela que sabe o que quer: “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 / o que você jogou fora / é para poucos / o meu mal foi jogar / pérolas aos porcos / eu não sou da sua laia / não quero sua ladainha / pra ser mal acompanhada / prefiro ficar na minha”.<sup>12</sup>

### Considerações finais

Nos anos 80, a caminhada do país rumo ao período de abertura política e redemocratização, abria novas frentes de debate no espaço público nacional. Os movimentos sociais criados a partir da questão da mulher na sociedade brasileira cresciam e se intensificavam em programas de televisão e revistas direcionados exclusivamente ao público feminino. Na música popular, novos gêneros se afirmavam no mercado fonográfico, como o rock brasileiro — chamado posteriormente de Brock pelo crítico Arthur Dapieve — a música sertaneja e o pagode.

O ecletismo de gêneros e as novas possibilidades do mercado fonográfico que continuava a crescer nesse período permitiram o trabalho singular de uma compositora como Bia Bedran, cuja carreira voltada para a música infantil, gênero muito pouco explorado, possibilitou à compositora a formação de uma extensa obra de referência entre diversas gerações.

Foi também na década de 1980 que as compositoras com carreiras iniciadas no período de 1960 e 1970, têm a ver seus trabalhos reconhecidos pelo público e pela crítica. Além disso, uma nova gera-

<sup>12</sup> In: Grifos meus: Ladainha é uma música do Cd “Paralelas” lançado pela Duncan discos em 2005, compositores: Alzira Espíndola, Estrela Ruiz Leminski e Alice Ruiz.

ção que surgia nos anos 80 demonstrava que o os trabalhos de algumas dessas pioneiras ainda nos anos 60 começavam a dar seus frutos.

Assim como Dona Ivone Lara adentrou as quadras do Prazer da Serrinha para ser a primeira mulher a fazer parte de uma ala de compositores, o mundo do samba teve nos anos 80 duas compositoras marcantes na sua história recente. Leci Brandão e Jovelina Pérola Negra. Nascidas no Rio de Janeiro, participaram ativamente de toda a movimentação que resultou no surgimento do Pagode Carioca, gênero ligado à tradição do Partido Alto e que teve como grandes representantes Zeca Pagodinho, Almir Guineto, grupo Fundo de Quintal e a própria Jovelina.

Leci Brandão, apesar de já ter sua carreira de sucessos iniciada na segunda metade dos anos 70, ficou fortemente identificada com o gênero nos anos 80, compondo e gravando grandes sucessos, além de vincular sua imagem aos movimentos em defesa das minorias e campanhas políticas do período de redemocratização. Já Jovelina Pérola Negra começa sua carreira como compositora nos anos 80 com um sucesso do pagode, Bagaço da laranja, composta em 1985 com os bambas, Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho. Nesse mesmo ano, Jovelina lançou seu primeiro disco solo e continuou sua carreira de compositora e intérprete, sendo considerada por muitos como uma das herdeiras de Clementina de Jesus. Morta por um infarto em 1998, deixou uma dezena de composições e permanece, ao lado de Leci Brandão, como uma das poucas compositoras de samba na música popular brasileira.

Ainda nessa linha de continuidades, destaca-se nos anos 80, a obra de Cecéu, paraibana de Campina Grande e compositora de grandes sucessos ligados ao universo da música nordestina. No mesmo rastro de Anastácia e Glorinha Gadelha, Cecéu torna-se uma compositora importante com músicas que viraram sucessos nacionais como Bate Coração, na voz de Elba Ramalho, e Por debaixo dos panos, interpretada por Ney Matogrosso. Discípula do Rei do Baião teve em Luiz Gonzaga o seu maior intérprete, uma grande conquista para qualquer compositor desse gênero.

Uma das mais contundentes compositoras dos anos 80 foi Ângela Rô Rô. Cantora e pianista de estilo marcante e compositora inspirada, seu primeiro disco, de 1979, foi recebido com grande destaque. Dois sucessos, Tola foi você e Amor meu grande amor, composta com Ana Terra, deram a Rô Rô boas críticas, sendo inclusive considerada pelo historiador Jairo Severiano como “uma sucessora de Maysa”. Sempre disposta a abordar temas tabus de forma aberta em suas composições e posturas pessoais, escreve no encarte de seu terceiro disco, em 1981: “E eu apresento a vocês, mais do que nunca exposta, a mulher criadora, criatura encantada, fascinante, seduzida e abandonada e feliz por ser achada em um estado de graça óbvio dos poetas”. Torna-se parceira de Cazuza e é gravada por Maria Bethânia, sendo vista até hoje como um das compositoras mais importantes do período.

Outras compositoras dessa geração tornaram-se artistas de grande sucesso popular, tendo seus trabalhos consagrados em números de vendagem e execução. Mais ligado aos estilos da música romântica e sertaneja, compositoras como Joanna, Sarah Benchimol, Roberta Miranda e Fátima Leão ocupam posições de destaque nesse universo. Joanna e Sarah Benchimol formaram ao longo dos anos 80 uma dupla bem-sucedida, com mais de vinte composições, incluindo grandes sucessos como Descaminhos.

A paraibana Roberta Miranda, com uma extensa obra de mais de quatrocentas composições, já vendeu ao longo dos seus quinze anos de carreira cerca de dez milhões de discos em todo o país.

A goiana Fátima Leão é responsável por uma série de sucessos das mais famosas duplas sertanejas do país, como Leandro e Leonardo, Chitãozinho e Xororó e Zezé de Camargo e Luciano. Em 1992, por exemplo, Fátima Leão tinha simultaneamente catorze músicas nas listas das mais tocadas nas rádios do país. Com um público fiel, essas duas compositoras, apesar do pouco destaque da crítica especializada, têm uma das obras mais sólidas dentre as compositoras de sua geração.

É também nos anos 80 que o rock brasileiro se

estabelece como gênero popular, abrindo assim mais uma frente para as compositoras que surgiam nesse momento.

O trabalho de Rita Lee, que atingia seu maior sucesso nessa época, fornecia um forte aval de crítica e público para se investir nesse gênero. Cantora e compositora, Paula Toller, do grupo Kid Abelha, teve músicas como Fixação, Como eu quero e Lágrimas de chuva cantadas por toda uma geração que descobria a música popular brasileira através das bandas de rock nacional. Outra compositora fundamental desse momento é Marina Lima. Situando seu trabalho na fronteira entre o rock e a MPB, tem uma série de sucessos de público e crítica com as composições feitas em parceria com seu irmão e poeta Antônio Cícero, entre elas Fulgás (seu primeiro grande sucesso) e Pra começar. Com dezenas de discos e músicas gravadas, Marina Lima e Paula Toller permanecem até os dias atuais como compositoras atuantes no cenário musical brasileiro.

Nos anos 90, a história das compositoras brasileiras passa por um dos seus períodos mais férteis. São muitos os nomes, trabalhos, gêneros e espaços de atuação estabelecidos nesse momento. Para as mulheres, esse é um período em que temas como a diversidade cultural, os movimentos de emancipação das minorias e o destaque de sua ascensão decisiva no universo do mercado de trabalho fornecem novas possibilidades e temas para reflexão.

Na música popular, uma série de compositoras retoma com propriedade, a tradição da canção popular. Adriana Calcanhoto, Zélia Duncan, Marisa Monte e Ana Carolina representam as compositoras desse período, que conseguem um grande destaque de crítica e público, investindo na relação autoral com seu repertório. Todas têm em comum o fato de serem cantoras de suas próprias composições, além de serem gravadas por outras cantoras e cantores de sua geração. Apesar disso, suas carreiras ocupam espaços específicos e travam diálogos com diferentes frentes da música popular, indo da parceria constante de Adriana Calcanhoto com poetas como Waly Salomão e Antônio Cícero, até a bem-sucedida estética “tribalista” das composições de Marisa Monte

com Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes, seus mais constantes parceiros.

Zélia Duncan traz a tona novas abordagens nas músicas revertendo conceitos e denotando as novas concepções da mulher acerca dos relacionamentos. Na canção Liberdade ela traça uma abordagem crítica, relevando a mulher livre à necessidade de não temer o novo, bem como questiona as relações de poder. “Não vou mais sair no braço pra ninguém me engolir/ Quem perde é quem prega/ quem precisa/ é quem nega o desconhecido/que confunde e cega/ os pobres donos do mundo”.

Mais a frente ela afirma: “A diferença ta na crença/ de quem pensa que pensa/e apenas alimenta/meias verdades/meias atitudes/meias bondades. Nesse trecho deixa clara a idéia da questão de gênero, da diferenciação exercida por concepções que tem como intuito submeter um ser a tornar-se minoritário diante de uma sociedade”.

Em Bom pra você ela afirma: “Faça o que é bom/ Sinta o que é bom/pense o que é bom/bom pra você!/ Coma o que é bom/veja o que é bom/bom pra você / guarda pro final/aquele sabor genial/se é genial pra você!/Tente o que é bom/Permita o que é bom/Descubra o que é bom/Bom pra você!/Então beije o que é bom/Mostre o que é bom/Permita o que é bom/ Descubra o que é bom/Bom pra você/Um dia você me conta/um dia você me apronta um resumo/do supra sumo do seu prazer?/Pese o que é bom/Perceba o que é bom/Decida o que é bom/Bom pra você”.<sup>13</sup> Essa música evidencia o poder da mulher com relação a busca de suas próprias escolhas, no não temer o novo, o sentimento de que não é audacioso fazer o que quer, ou seja, é algo natural, apresenta-se como algo eminente a felicidade.

A cantora e compositora Ana Carolina nas suas músicas, elucida em muitos momentos o instinto racional nos relacionamentos, destravando as premissas de décadas anteriores que a mulher apresentava-se como a vítima dos relacionamentos, o ser sofrido e frustrado. Nesse trecho: “Eu não quero saber de você/ Eu não escrevo mais cartas de amor/ Feche o seu casaco/ eu bem que te avisei pra não confiar em mim/ Suas mãos estão repletas, mas precisam

<sup>13</sup> Composição de Zélia Duncan e Christian Oyens, gravada em 1996 pela WEA.

de flores/Assim que Rodin precisou de muitos amores”.<sup>14</sup>

A cantora Vanessa da Mata, em sua composição de 2007, *Good Luck*, traz à tona a idéia de uma mulher decidida no que quer quanto ao relacionamento, àquela que percebe que não quer um compromisso, cobranças, expectativas, é ela que pede pra a pessoa procurar outro alguém, desejando boa sorte. “Tudo o que quer me dar / É demais/ È pesado/Não há paz /Tudo o que quer de mim/ Irreais/ Expectativas/ Desleais”.

Ao contrário da maioria das compositoras de outras gerações, que aguardaram um longo período para atingir sucesso e reconhecimento, essa geração surgida nos anos 90, foi rapidamente assimilada pelo mercado fonográfico, pelo público e pelos seus pares, indicando carreiras que ainda têm muito que apresentar para a música popular nos anos que se seguem. Para encerrar, sabemos que deixamos de fora deste texto muitos nomes importantes da composição feminina que poderiam contribuir para essa nova visão da mulher brasileira na música do XXI.

### Referências

Caetano Veloso. *Revista Nova*. São Paulo: Abril, n. 306, 1998

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

DUSSEK, Eduardo. Adeus batucada. In: VITALE Irmãos. *Enciclopédia da música brasileira: Erudita, Folclórica, Popular*. São Paulo: Art, 1977.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

GIRON, Luís Antônio; Mário Reis: *O fino do samba*. São Paulo: 34; 2001.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes; 1975.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: carto-*

<sup>14</sup> Composição de Ana Carolina, gravada em 1999 pela BMG.



grafias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

RAGO, Margarete. Trabalho Feminino e Sexualidade. In: Del Priore, Mary (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. *A musa sem máscara – A imagem da mulher na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: 34, 1997, v. 1 e 2.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: 34, 2002.

WALBY, Sylvia. Gênero. In: *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.