



Mulheres na MPB – Construindo uma Nova Identidade¹

Cybele Calazans²

Universidade Estácio de Sá

Rosane da Silva Nunes³

Universidade Federal do Ceará

Resumo

Esse trabalho constitui um apanhado histórico cujo objetivo é fomentar reflexões acerca da mulher e seu papel na sociedade através da música, tendo como recorte principal a participação feminina na Música Popular Brasileira. Para tanto, discorre-se brevemente sobre os rumos da sociedade androcêntrica, a fim de contextualizar as origens de um modelo que influenciou a produção fonográfica no Brasil por quase todo o século XX. Alguns marcos nessa trajetória, tais como lutas políticas do movimento feminista, o papel do veículo rádio e a influência da TV são pontuados nesse artigo, a título de maior compreensão sobre o posicionamento da mulher frente a mecanismos de manutenção de um estado de coisas que relegava à mulher um lugar secundário. Ao longo do trabalho, destacam-se alguns nomes da MPB que abriram caminhos para a efetiva participação da mulher no cenário musical.

Palavras-chave

Música; Feminismo; MPB.

Introdução

Durante muito tempo, em algumas civilizações, as mulheres tiveram um papel diferenciado, elas eram vistas como responsáveis pela procriação e perpetuação da espécie. Os homens da antiguidade achavam que a fertilidade era uma característica feminina e por isso cultuavam as mulheres. Mas, com o mundo civilizado e a instituição de uma sociedade androcêntrica, tudo mudou. Regras severas eram impostas para as mulheres, as meninas passaram a ser criadas como filhas obedientes e para serem donas de casa, esposas compreensivas e submissas e mães zelosas. Com o passar dos séculos, instituíram-se novas formas de convivência.

¹ Trabalho apresentado no DT 8 – Jornalismo do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

² Jornalista, especialista em 2011, pela Universidade Estácio de Sá. E-mail: cybelecalazans@yahoo.com.br

³ Jornalista, professora assistente da Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri. E-mail: rosane.nunes@cariri.ufc.br



A história foi feita pelos homens, logo, grande parte dos conceitos sobre as mulheres foi criado pelo gênero masculino que, por meio de metáforas e de práticas culturais ligadas a ambos os gêneros, atribuiu certos padrões de comportamento e convivência entre si. Na música, as mulheres foram cantadas em verso e prosa na versão masculina, ou seja, pelo ponto de vista dos homens.

No final do século XVIII, o primeiro compositor radicado no Brasil que se tem notícia, Domingos Caldas Barbosa, apresentava a mulher como um ser danoso ao homem. Decorridos 150 anos, as composições sugerem também bater nas mulheres. Reforçando essa fala, várias cantoras não só reproduziram esse discurso, mas o vivenciaram. Até a década dos anos 1940, só lhes era permitido serem intérpretes. A mulher que ousou quebrar esse tabu foi a compositora e instrumentista, Chiquinha Gonzaga ainda no século XIX.

Vários estilos surgiram até a década de 1960 e cada um abordou a mulher de forma diferente, reiterando conceitos antiquados ou inovando e dando voz ao gênero feminino. Mudanças de costumes e comportamentos advindos de uma revolução sexual, o chamado feminismo, aportaram no Brasil em dois momentos distintos – entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX - e trouxeram uma nova consciência e valorização do ser mulher. Nesse período, destacam-se a luta pelos direitos políticos, especialmente ao voto.

Como resultado de um longo processo de luta feminina, um dos fatos que merece destaque é a criação, junto ao Ministério da Justiça, do Conselho Nacional da Condição da Mulher – CNDM, em 1985. O Conselho tratava de temas como a luta por creches e polêmicas ligadas a sexualidade e direito reprodutivo.

O CNDM foi responsável pelo documento nomeado “A Carta das Mulheres”. Este defendia a justiça social, a criação de um Sistema Único de Saúde, ensino público e gratuito a todos etc. A segunda parte do documento fazia referência aos direitos das mulheres no tocante ao trabalho, saúde, além de sociedade conjugal. A Carta ainda apresentou dois pontos importantes: a questão da violência contra mulher e o tema do aborto. As mulheres passaram a participar ativamente da vida social e política do País, sejam filiadas a um partido político ou de uma forma mais independente, fazendo pressão e exigindo mudanças.

Entre o final da década de 1980 e início de 1990, cresceu o que se denominou feminismo profissionalizado das organizações não-governamentais, as ONGs. A partir



daí, surgiram várias organizações que atuam até hoje no Brasil em defesa dos direitos das mulheres, seja mobilizando, prestando assessoria ou serviços ao gênero feminino.

Ao longo dos últimos cem anos, as mulheres se levantaram contra a opressão, atuando em diversas frentes - entre elas, na vida política, partidária, sindical e cultural brasileiras. Nesse trabalho, abordaremos o levante da voz feminina na música popular brasileira (MPB), destacando o papel de artistas que contribuíram sobremaneira para a mudança na participação da mulher na música, no Brasil, a exemplo de Chiquinha Gonzaga, Dona Ivone Lara, Dolores Duran, Maysa e Rita Lee, entre outras notáveis.

MPB e as mulheres

Muitos foram os estilos e ritmos musicais que apareceram e marcaram a história da música no País, entre eles a MPB, sigla que começou a se solidificar com a sedimentação da televisão no Brasil. A música popular passou a ocupar a programação, acontecendo, em 1965, o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, na TV Excelsior.

Segundo Ulhôa (1997), no Brasil, a concepção de música popular, até meados do século XX, tinha a ver com a noção de tradicional, era música caracterizada por sua transmissão oral e função lúdico-religiosa, circunscrita a comunidades ou áreas culturais. Mas, com a consolidação dos meios de comunicação de massa, as tradições musicais orais e comunitárias, onde produtor e consumidor se confundiam, passaram a ser designadas de música folclórica e o termo música popular passou a distinguir as práticas musicais veiculadas pela mídia, com produtor e consumidor distanciados.

E conclui:

[...] músicas populares mediadas pela indústria cultural, produzidas e consumidas por brasileiros. Neste campo se inserem tanto a MPB e Rock Brasileiro quanto os gêneros de produção maciça, Música Romântica e Música Sertaneja. Todos estes gêneros, de uma forma ou de outra têm origem nas matrizes rústicas da música brasileira que são a modinha (canção amorosa de contorno melódico ondulado) e o lundu (dança ou canção narrativa de contorno melódico entoativo). (ULHÔA, 1997, p.02).

Durante muito tempo, as mulheres foram excluídas da vida social, política e, porque não, musical do Brasil. Até a década de 50, o lugar delas era em casa cozinhando, lavando, cuidando do marido e da educação dos filhos.



Na década de 1930 - quando nossa música começou a se popularizar - a rainha do lar era retratada de forma machista. Elas eram cantadas como musas ou amantes. Para cada canção de exaltação à mulher, muitas outras eram escritas denegrindo e agredindo-as. Divididas em esposas e meretrizes, ambas ‘mereciam’ apanhar dos seus companheiros e se submeter a uma vida de privações e submissão. Contrariamente a esse discurso, uma mulher começa a se destacar e a subverter a ordem patriarcal vigente, Chiquinha Gonzaga.

Nascida no Rio de Janeiro, em 1847, filha de tenente do Exército e de mãe mestiça, Francisca Edwiges Neves Gonzaga foi pioneira no meio artístico e na vida da mulher em sociedade. Desde a infância, Chiquinha já se envolvia com a música e aos 11 anos escreveu sua primeira composição.

A musicista compôs marchinhas de Carnaval, polcas e muitos maxixes, mas, por causa do machismo da época e pelo ritmo ser considerado “imoral”, ela precisou editá-los como tangos e valsas. *Corta-Jaca* (1895) foi o maxixe mais famoso.

Chiquinha Gonzaga conviveu entre o mundo masculino boêmio, frequentando cafés-concerto com os amigos e tendo fortuitos casos amorosos. Ela incomodou muita gente no período em que viveu, sofreu detratações, foi motivo de deboche e de piadas. Mas o reconhecimento de sua obra, cujo acervo conta com mais de duas mil composições, aconteceu ainda em vida.

[...] firmando-lhe o prestígio de compositora e popularizando-lhe o nome, crescia o repúdio ao seu comportamento contestador e independente. Desafiar as convenções sociais era naquele tempo um procedimento imperdoável, que irritava as pessoas, ainda mais sendo, como era a desafiante, uma mulher jovem, bonita e talentosa. (SEVERIANO, 2008, p.43)

Até o começo dos anos 30, explica Faour (2008), existia uma predominância de canções seresteiras, onde a mulher era tida como inatingível ou aquela que correspondia ao amor dos homens. Havia canções para despertar, embalar e homenagear a amada. Outras canções exaltavam a mulher levando-a ao endeusamento e à perfeição que só existia na projeção do imaginário masculino. Exemplo disso é a música *Rosa de Pixinguinha*, 1937.

Entre as décadas de 1930 e 50, ser cantora era o máximo permitido às mulheres. Impossibilitadas de exercerem a auto-expressão, elas reproduziam os discursos dos



compositores. Devido à difusão dessa construção comportamental machista, imposta durante séculos, as mulheres passaram a referendá-la dentro e fora de seus lares.

Como intérpretes, a voz das mulheres foi usada para reafirmar a fala androcêntrica portadora de uma ideologia sexista, que, para Cruz (1992), estabelecia uma relação entre o criador (homem) e a criatura.

Muitas das “cantoras do rádio” e algumas da atualidade – sem qualquer consciência crítica - emprestaram seus talentos vocais a difusão de canções totalmente depreciativas da imagem feminina, reiterando preconceitos morais, religiosos, e culturais da sociedade contra a mulher. (CRUZ, 1992, p.16).

Muitas composições incentivavam a violência contra a mulher, que era vista como vulnerável e, ao mesmo tempo, traiçoeira. A agressão funcionava como um ‘calmante’, e era tida como uma virtude. Alguns letristas afirmavam que as mulheres mereciam e até gostavam de apanhar, elas veriam na violência uma maneira de obter cuidado e atenção do amado. “Bate, se queres bater. Será pra mim um prazer. Ajoelhar-me no chão. Pedindo perdão”.⁴

Na composição *Parabéns pra você*, a voz da mulher é escrita pelo homem e ocorre o que Cruz (1992) chamou de transformismo musical, quando o homem fala como se fosse mulher, dando a impressão de ser, esse discurso impostor, realmente o posicionamento feminino natural na época.

Entre as décadas de 1930 e 1950, poucas compositoras surgiram no cenário musical. A maioria teve a intermediação de algum parente para ser levada ao conhecimento do público, como um pai ou um marido músico. Entre elas, Dona Ivone Lara. Criada em um orfanato, onde obteve noções musicais, Dona Ivone Lara compôs, em 1947, o samba enredo *Nasci para Sofrer*. Ela foi a primeira mulher a compor um samba enredo. E a Escola de Samba Prazeres da Serrinha, cujo presidente era sogro da compositora, desfilou o carnaval daquele ano com ele. Mesmo com todos seus dons de cantora, compositora e instrumentista, a sambista só foi reconhecida fora das quadras de samba em 1978, aos 56 anos.

É válido frisar o papel do meio rádio como propulsor de mudanças comportamentais da sociedade brasileira, e, por consequência, do posicionamento da mulher nesse contexto. Sabe-se que o veículo - a despeito de sua criação ter sido calcada em proposta educativa, ainda pelas mãos do pioneiro Roquette Pinto, desde a

⁴ Parabéns pra você (Haja o que houver), Wilson Batista e Roberto Martins, 1945.



regulamentação de seu uso publicitário, por meio do Decreto 21.111, foi cooptado por valores fomentados por empresas nacionais e estrangeiras no sentido de modificar hábitos de consumo que passaram a permear a urbanidade brasileira da época (FERRARETO, 2000). Nesse contexto, além do apelo ao consumo de eletrodomésticos que facilitariam os afazeres das donas de casa, também foram difundidos padrões de beleza e comportamentos femininos, que incluíam desde penteados inspirados nas divas norte-americanas, até comportamentos mais ousados, como o ato de fumar.

Segundo Tavares (1999), muito contribuíram para a formação de uma imagem moderna da mulher os periódicos sobre o *cast* radiofônico, entre eles, a Revista do Rádio, que possibilitava ao público conhecer as cantoras e locutoras do rádio, mulheres que, considerando os padrões da época, abriram espaço para a participação feminina em um meio dominado por homens, principalmente na prática da locução, por estar relacionada ao jornalismo, meio predominantemente masculino no período situado entre 1930 e 1950. Dentre as locutoras - que na época eram chamadas de *speakers*, tamanha a influência dos EUA na radiodifusão brasileira- podemos citar a pioneira Maria Beatriz Roquette-Pinto, ainda em 1923, e de Virgínia de Moraes, lançada em 1952, considerada a melhor locutora da era de ouro do rádio (TAVARES, 1999), tendo construído uma sólida carreira de quarenta e cinco anos. Atualmente, historiadores da imprensa brasileira, reconhecem a contribuição das *speakers*:

(...) merecem nosso tributo as mulheres que escolheram o rádio como profissão, pelo seu alto grau de desprendimento e, acima de tudo, pela coragem que tiveram, contribuindo historicamente para o desenvolvimento da radiofonia em nosso País, já que os tempos eram outros, a mulher era olhada como simples objeto, relegada a um segundo plano, principalmente num veículo formador de opinião pública (TAVARES, 1999, p. 111)

Apesar de favorecerem o discurso androcêntrico e de a sociedade lhes ter impresso uma imagem sob uma perspectiva de coisificação, dada a sensualidade de que geralmente eram dotadas, as cantoras do rádio não foram menos importantes que as locutoras, posto que contribuíram para consolidar a participação da mulher no mercado de trabalho da música brasileira. As rainhas do rádio – título alcançado mediante votação em nível nacional, promovida pela já citada Revista do Rádio – reinaram por duas décadas no imaginário dos brasileiros, tendo sido Linda Batista a primeira a vencer o concurso, em 1937. Tavares (1999) relata que a cearense Ângela Maria figura como a



campeã em popularidade nessa época, ao receber mais de um milhão de votos, em 1954. Há que se pontuar a fragilidade política da presença dessas mulheres no meio radiofônico, pois sua participação, principalmente, das cantoras, ainda era vista como algo menor. No entanto, é inegável que as mulheres do rádio abriram caminho para a admissão da mulher no mundo do trabalho, fenômeno que começa a se consolidar a partir de meados do século XX.

Mulheres na música da década de 1950

Os anos 50 foram marcados pela ambiguidade. A divisão de papéis sociais entre os gêneros permanecia tradicional, mas, com a crescente inserção da mulher no mercado de trabalho, começaram a surgir algumas mudanças comportamentais. Aos poucos, mulheres solteiras já podiam alugar apartamento e morar sozinhas. Em meio à liberalização de costumes, elas começaram a dar voz a seus desejos e expectativas, seja escrevendo para revistas, seja compondo canções falando de seus sentimentos. As cantoras/compositoras Maysa e Dolores Duran se sobressaíram com uma nova linguagem sobre os relacionamentos amorosos.

Dolores e Maysa iniciam suas carreiras e passam a atuar como compositoras no momento exato em que ocorre, no cenário musical, o início da ruptura entre o velho e o novo. [...] Elas aparecem impondo seus pontos de vista e falando, pela primeira vez, de sentimentos e ressentimentos, sem fazer de suas palavras o eco da palavra masculina. (CRUZ, 1992, p.33).

Nesse período, o País passava por um momento de transição. A música brasileira era a atração das casas noturnas, juntamente com o samba canção e a música romântica. Dolores e Maysa foram as maiores expoentes desse estilo romântico “sofrido” que cantava a dor de amor. O tema central era a relação entre homens e mulheres, também conhecido como “música de fossa”, que estava presente na maioria das canções dessas compositoras.

Entretanto, elas foram as primeiras artistas a subverter o discurso machista e a estampar em algumas de suas obras uma visão divergente sobre os relacionamentos, onde a mulher, cansada de sofrer xingamentos, humilhações e traições, resolve dar fim a um romance sem que para isso sua vida termine junto. A canção *Ideias Erradas* (Dolores Duran e José Ribamar de 1959) ressalta que “Não faça ideias erradas de mim.



Só porque eu quero você tanto assim. Eu gosto de você, mas, não esqueço. De tudo quanto valho e mereço.”

Dolores Duran, filha de um sargento da marinha, nasceu em 1930, no bairro carioca da Saúde. Batizada com o nome de Adiléia Silva da Rocha, não terminou o ensino básico, mas consagrou-se como cantora afinada e segura, mesmo com pouco estudo de canto. Aos 16 anos, com o documento de identidade falso, surgiu Dolores Duran. Na época, Dolores foi apontada como a melhor *crooner* do Rio de Janeiro. Pode escolher com quem quis cantar e, em muitas de suas composições, fez parcerias com compositores de renome como Tom Jobim e Carlos Lyra.

Considerada a rainha do samba-canção, Dolores apresentou em suas composições certa ambiguidade. Ao mesmo tempo em que tentava se desvencilhar da postura de submissão refletida na maioria de suas letras, havia, também, uma vontade de se opor aos padrões de comportamento vigentes de sua época.

Compondo na primeira pessoa, as letras de Dolores falavam do cotidiano da época, da autora e suas emoções, fazendo assim com que as pessoas que a escutavam se identificassem com a letra e com a compositora. “Juntamente com a dor, a culpa e a disponibilidade para o perdão, a solidão e a espera marcam a produção de Dolores Duran; em torno desses sentimentos circulam a saudade e a sensação de perda.” (MATOS, 1997, p. 93).

A trajetória musical de Dolores marca uma época em que as pessoas começavam a se libertar de alguns tabus. Era um momento de mudança no qual os ideais modernos iam lentamente sendo incorporados aos valores tradicionais, uma nova forma dos gêneros se relacionarem. As canções da compositora mostram uma mulher que já começava a falar dos seus desejos mais íntimos, que constrói, mesmo que não tenha consciência disso, uma fala genuinamente feminina, uma mulher menos conformada e mais decidida, ficando assim a frente do seu tempo.

Outra artista que também impôs seu ponto de vista em suas composições foi Maysa. Nascida em São Paulo, em 1936, e filha de uma tradicional e rica família do Espírito Santo, os Monjardim, Maysa casou-se aos 20 anos com o empresário André Matarazzo e adotou o sobrenome do marido como nome artístico. Ainda em 1956, ela é convidada a gravar um disco que, de início, era de cunho beneficente, mas que atinge o sucesso tocando nas rádios paulistas e cariocas.

Em 1957, desquitada do marido, passou a seguir a carreira artística e a ser conhecida, em seus discos, como Maysa. Seus álbuns se tornaram campeões em venda



e, já em 1958, era a melhor e mais bem paga cantora do Brasil. No disco “Convite para Ouvir Maysa No. 2”, a composição que mais fez sucesso foi *Meu Mundo Caiu*. Nela, surgiu uma mulher madura que, mesmo separada, não se deixou abater aos convencionalismos machistas da década que reprovava todo desenlace conjugal. “O que valeu a Maysa a empatia generalizada do público feminino foi a mensagem renovadora enviada por ela no trecho final de *Meu Mundo Caiu*. Revertia-se a condição de vítima, partindo-se para uma nova mentalidade, insurgente e futurista.” (CRUZ, 1992, p.34).

Sei que você me entendeu
Sei também
Que não vai se importar
Se meu mundo caiu
Eu que aprenda a levantar.⁵

Maysa já mostrava que estava na vanguarda ao apresentar uma conduta diferente ao “permitido”, na época, para uma mulher desquitada. Sem se intimidar, teve vários relacionamentos amorosos com cantores, compositores e atores.

A cantora também enveredou pelo samba-canção e pelo bolero. Suas composições expressavam o amor ou a falta dele. Mesmo tendo algumas canções que caminhavam para o pieguismo, a letrista enfrentou pesados desafios levando para a música popular uma nova significação do que era ser feminina. A compositora não escapou ao título de cantora de fossa e foi colocada na mesma categoria que sua contemporânea, Dolores Duran. Como intérprete de músicas do gênero dor-de-cotovelo, Maysa deixou pouco mais de 30 composições que eram reflexo de sua vida fora dos palcos. Com uma postura independente e determinada, ela iria influenciar uma nova geração de cantoras.

Mulheres na música da década de 1960

A década de 1960 se caracterizou pela efervescência de três movimentos musicais: a bossa nova, que teve início no final de 1958; a jovem guarda, em 1965; e a tropicália, que embora de curta duração (1967-1969), retratou o comportamento feminino em algumas letras.

A bossa nova chegou com uma batida diferente, a fusão do samba com o jazz. A novidade ficou somente no ritmo, uma vez que o discurso sobre a mulher não trazia mudanças. Essa nova tendência, que teve como representante a classe universitária, trazia uma letra menos agressiva, mas nem por isso sem preconceitos. Na música *Minha*

⁵ *Meu Mundo Caiu*, Maysa, 1958.



Namorada (1964), de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, a mulher é tratada como um enfeite e, para se tornar namorada do rapaz, precisa seguir algumas determinações impostas pelo homem, no caso, os compositores.

Alguns críticos e estudiosos defendem que o ritmo, que tinha como lema o amor, o sorriso e a flor, trouxe para a MPB uma mulher mais leve e menos reprimida. Segundo Castro (2003 apud FAOUR, 2008, p.123 e 124), a mulher deixava de ser noturna para ser solar, pelo menos as cariocas que foram as pioneiras no Brasil a romper com padrões mais moralistas de comportamento. Esse foi um período de passagem entre o velho e o novo, entre canções retrógradas e mais progressivas.

O movimento seguinte: a jovem guarda surge com um som mais eletrizante. Munidos de guitarras elétricas, os reis do iê iê iê eram jovens suburbanos que se encontravam em barzinhos do bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. As composições desse movimento também oscilavam entre falas divergentes. Numa delas, a garota moderninha era atrevida e segura do que queria, como aparece na letra *É papo firme*, de Renato Correia e Donaldson Gonçalves, 1965. Em outra, *Garota Coquete*, de Castro Perret, 1960, não havia tanta liberdade. O comportamento dessas meninas era vigiado pelos pais, embora, para algumas moças, já fosse permitido ir ao cinema com o namorado. Mesmo assim, exigia-se recato absoluto dessas donzelas.

Voltando às canções mais permissivas, é importante ressaltar que elas acompanharam algumas mudanças da época. Com a chegada da pílula anticoncepcional, a mulher passou a se entregar ao prazer sem culpa, desvinculado da procriação, e a quebrar os tabus sobre virgindade e sobre o homem ser o dono da mulher. Foi um processo lento, mas que se refletia em algumas músicas daquele momento.

A tropicália também não soube dar voz às mulheres. Ao mesmo tempo em que propunha uma mudança musical, o movimento também preconizava uma modificação estética e comportamental. Com arranjos diferentes e um som mais eletrônico, os tropicalistas formados por dois homens (Caetano Veloso e Gilberto Gil), e, posteriormente, uma mulher (Gal Costa), usavam em suas apresentações recursos cênicos e figurinos com visuais arrojados. Mas, na maior parte da escrita, os tropicalistas mostravam uma imagem totalmente alienada do gênero feminino.

Enquanto a pessoa da mulher modificava-se a todo instante, a produção musical mais avançada e moderna continuava a



cantá-la de acordo com ideologias já ultrapassadas. É que a cultura machista permanecia mais forte e não se conseguia facilmente exterminá-la da cabeça. Introjetado há milênios na mente humana, o machismo retornava tropicalizado. E demonstrava que até mesmo esses artistas de vanguarda ainda eram detentores da ideologia divisionista dos gêneros feminino e masculino. (CRUZ, 1992, p.76).

Exemplo disso é a canção *Você não entende nada*, de Caetano Veloso, 1968, que fala do cotidiano de um casal e, nele, a mulher ainda é passiva, incapaz, ignorante e doméstica. Nessa composição, o marido, de modo grosseiro, refere-se à relação sexual com a esposa utilizando o verbo “comer”.

Entre discursos alienantes a respeito do sexo dito frágil, entrou em cena, pelas mãos da Tropicália, a mulher que mais pensou a relação de gêneros em suas composições: Rita Lee. Filha de pai americano e mãe italiana, a paulista dedicou-se desde cedo à vida musical, e, após integrar algumas bandas, surgiu para a mídia em 1967, ao lado de Gilberto Gil, fazendo parte de um trio chamado Os Mutantes.

A crítica ácida e bem humorada veio com ela. Lee era *band leader* em um meio ainda machista. De acordo com FAOUR (2008), Rita Lee entrou na contramão das estruturas preestabelecidas para a mulher, que até então não era nem considerada na MPB, devido ao patrulhamento ideológico dos artistas “engajados” e nacionalistas.

Após o rompimento com a banda, a cantora se isola e parte para carreira solo. Rita aos poucos foi enveredando pelo mundo do *rock*, também considerado um meio machista. Segundo Preto (2007 *apud* SÁ, 2010, p.04), “ela entrou no masculino universo do rock, quebrou barreiras na ditadura militar e trouxe revoluções sonoras e sexuais para a música.” Duas décadas depois, a letrista foi escolhida para compor a abertura do TV Mulher, da Rede Globo, pioneiro programa feminino na TV dedicado à mulher moderna.

Conclusão

As relações entre os gêneros masculino e feminino são marcadas pelas formas como as pessoas conceituam e interpretam suas experiências em momentos e situações determinadas e, ao mesmo tempo, passam a agir conforme os significados estabelecidos. Durante muito tempo a imagem construída sobre as mulheres pela música era feita pelos homens, logo, as composições pregavam uma mulher submissa e recatada.



Com o passar do tempo esse discurso machista e preconceituoso vai tomando outra forma, as mulheres passam a ter cada vez mais visibilidade e oportunidade para expor seus pensamentos e desejos. Mas, para chegar a esse ponto, foi preciso coragem, determinação e uma revolução sexual com o movimento feminista.

No século XIX, em meio a um ambiente patriarcal que impunha regras severas ao comportamento feminino, desponta uma compositora que deu os primeiros passos de uma mulher nesse campo de trabalho, Chiquinha Gonzaga. A letrista ousou na vida e na profissão ao quebrar regras e tabus impostos pela sociedade.

Depois, na primeira metade do século XX, nossa música começou a se popularizar pelas ondas do rádio e surgiram as cantoras do rádio, que emprestavam seus talentos para interpretar canções depreciativas e, com isso, reiteravam o preconceito.

As mulheres vão começar a exercitar a auto-expressão a partir de 1950. Surgem, no cenário musical, duas compositoras/interpretes: Dolores Duran e Maysa. Ambas imprimem uma nova linguagem amorosa. Algumas de suas composições, pela primeira vez, legitimavam a fala feminina. Mesmo sendo conhecidas como cantoras de música de fossa, elas enfrentaram inúmeros desafios em suas profissões e na sociedade ao imprimirem o direito de poder ter desejos individuais.

Novas tendências musicais nasceram e, em todas elas, permaneceu o mesmo discurso. Seja no samba, na bossa nova, na jovem guarda, na tropicália ou no *rock*, a voz masculina continuava predominante.

Inspiradas nas mudanças sociais e sexuais que aconteciam no mundo, devido à eclosão do feminismo nos Estados Unidos e Europa, na década de 1960, as mulheres conquistam independência financeira de seus maridos. A compositora Rita Lee se destacou por construir, criticar e pensar as relações entre os gêneros. Ela soube como ninguém dar fala ao sexo dito frágil. Rita propunha algo diferente, ao invés de rivalizar com o seu opressor, ela usava do bom humor e de doses de sarcasmo, para desconstruir esse discurso ultrapassado.

A satisfação pessoal feminina finalmente começava a surgir em primeiro plano. A ovelha negra da família inspirou muitas compositoras de sua época e as gerações futuras e difundiu comportamento e estilo de vida diferentes. A maior representante desse período mostrou que o sexo frágil não foge a luta.



Referências

- ALBIN, Ricardo Cravo. **O Livro de Ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: A MPB nos anos 70 – 30 anos depois**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BARBOSA, Susana Claudino. **Nem “umas” nem “outras” todas: a representação da mulher na MPB na década de 1970**. Disponível em: <http://www.periodicos.udesc.br>. Acesso em: 12 dez. 2010.
- BRITO, Priscila. **O país que está nos discos**. Disponível em: <http://www.ufmg.br/boletim/bol1657/3.shtml>. Acesso em: 12 dez. 2010.
- COSTA, Neusa Meirelles. **A mulher na música popular brasileira (parte 1)**. 6 mar. 2010. Disponível em: <http://musicariabrasil.blogspot.com/2010/03/mulher-na-musica-popular-brasileira.html>. Acesso em: 12 dez. 2010.
- _____. **A mulher na música popular brasileira (parte 2)**. 6 mar. 2010. Disponível em: http://musicariabrasil.blogspot.com/2010/03/mulher-na-musica-popular-brasileira_06.html. Acesso em: 12 dez. 2010.
- DUARTE, Ana Rita Fonteles. **Carmem da Silva: o feminismo na imprensa brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005.
- FAOUR, Rodrigo. **História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- FERRARETO, Luiz Arthur. **Rádio: o veículo, a história e a técnica**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 2000.
- GIRÃO, Eduardo Tristão. **A importância da MPB para a compreensão da identidade nacional**. 2 jul. 2009. Disponível em: <http://www.brasilcultura.com.br/audio-visual/a-importancia-da-mpb-para-a-compreensao-da-identidade-nacional>. Acesso em: 12 dez. 2010.
- GÓES, Fred. Rita Lee: lady roque. **Ipotesi: revista de Estudos Literários**, v. 1, n. 2, p. 105-114, 1998.
- JANOTTI JÚNIOR, Jader S. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. **Contemporânea**, v. 2, n. 2, p. 189-204, dez. 2004.
- LAMARÃO, Luisa Quarti. **As muitas histórias da MPB: as idéias de José Ramos Tinhorão**. 2008. 155 f. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008.
- LIMA, Chirlei Dutra; SANCHES, Nanci Patrícia Lima. A construção do eu feminino na música popular brasileira. **Caderno Espaço Feminino**, v. 21, n. 1, p. 181-205 jan./jul. 2009.
- LIMA, Sandra Vaz de. **A identidade feminina**. 15 fev. 2010. Disponível em: <http://www.artigonal.com/educacao-artigos/a-identidade-feminina-1863585.html>. Acesso em: 12 dez. 2010.



MARTINS, Daniel. De Amélia a Dalila: a mulher na MPB. **Revista Uma**. Disponível em: <http://www.revistauma.com.br/corpo-estilo/109/artigo159876-1.asp>. Acesso em: 12 dez. 2010.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran**: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, v.24, n. 47, p. 103-126, 2004.

_____. A Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular**, p. 01-12. 2002.

PINTO, Célia R. Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

QUÉTEL, Claude. **As mulheres na guerra, 1939-1945**. Tradução Ciro Mioranza. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

SÁ, Jussara Bittencourt de. Beija-flor e rosa choque: arte com sabor de fruta mordida. **Fazendo Gênero 9. Diásporas, Diversidades Deslocamentos**, p. 1-8, ago. 2010.

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. **Uma história da música popular brasileira**. Das origens a modernidade. 2.ed. São Paulo: 34, 2009.

SOUZA, Nilda Fárias; RODRIGUES, Marlon Leal. A identidade da mulher no discurso de alguns estilos musicais. **Discursividade**, n.2, p. 1-19, dez 2008/ mar 2009.

TAVARES, Reynaldo C. **Histórias que o rádio não contou**. 2. ed. São Paulo: Harbra, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: 34, 2010.

ULHÔA, Marta Tupinambá. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. **Debates**, v.1, n.1, p. 80-101, 1997.

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento: músicas, festivais e censura**. São Paulo: Olho D'água, 1999.