

**Christina Fuscaldo de Souza Melo**

**Cantautoras:** Um ensaio sobre sete mulheres e sua importância na música popular brasileira

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro  
Outubro de 2020

**Christina Fuscaldo de Souza Melo**

**Cantautoras:** Um ensaio sobre sete mulheres e sua importância na música popular brasileira

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz**

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Mirele Carolina Werneque Jacomel**

Instituto Federal do Paraná

**Prof<sup>a</sup>. Sylvia Helena Cyntrão**

UNB

**Prof. Miguel Jost Ramos**

Pesquisador Autônomo

**Profa. Daniela Pedreira Aragão**

Pesquisador Autônomo

Rio de Janeiro, 08 de outubro de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização expressa da autora, do orientador e da universidade.

### **Christina Fuscaldo de Souza Melo**

Escritora, jornalista, cantora e compositora. Formada em Comunicação Social pelo Centro Universitário da Cidade e em Letras pela Universidade Federal Fluminense. Mestra em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Autora dos livros Discobiografia Legionária (Editora LeYa, 2016) e Discobiografia Mutante: Álbuns que Revolucionaram a Música Brasileira (Editora Garota FM Books, 2018).

#### Ficha Catalográfica

Melo, Christina Fuscaldo de Souza

Cantautoras : um ensaio sobre sete mulheres e sua importância na música popular brasileira / Christina Fuscaldo de Souza Melo ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2020.

206 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Cantautora. 3. Compositora. 4. Gênero. 5. Canção. 6. Música Popular Brasileira. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Às cantautoras do Brasil,  
às minhas (bis)avós, à minha mãe, às minhas amigas e a todas as  
mulheres que buscam respeito e reconhecimento.

## Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, a Anastácia, Martinha, Joyce Moreno, Leci Brandão, Sandra de Sá, Roberta Miranda e Margareth Menezes por me aceitarem como entrevistadora, por me concederem tempo e por me permitirem contar essa história. Agradeço às mulheres que me auxiliaram com conteúdo e nos encontros com as artistas em destaque nesta tese, entre elas Glória Britto e Paula Novo (Ecad), Elisa Eisenlohr (UBC), Dani Ribas (DataSIM), Renata Gomes (Women in Music), Carol Albuquerque, Bebel Prates e Celia Moratori (ascom cantautoras).

Agradeço a meu orientador, Júlio Diniz, por ter me ensinado a pesquisar música na universidade no mestrado e por, no doutorado, continuar me instigando a sair da zona de conforto. Agradeço à PUC-Rio por ter acreditado em meu projeto, e à PUC-Rio e a Capes pelas bolsas que me possibilitaram pesquisar nos Estados Unidos e no Brasil. Agradeço aos membros da minha banca de defesa, Sylvia Cyntrão, Daniela Aragão, Mirele Jacomel, Miguel Jost, Adriana Maciel e Fred Góes, por aceitarem avaliar minha tese. Agradeço aos professores da PUC-Rio Marília Rothier, Anna Kiffer, Rosana Kohl Bines, Karl Erik Schøllhammer e Alexandre Montauray pelos ensinamentos. Nos Estados Unidos, agradeço aos professores da Brown University Joshua Tucker, Laura Stokes e Leila Lehnem, e a Suzanne Cusik (New York University) e Peter Lucas (The New School), que me deram boas dicas e indicaram muitas leituras durante o intercâmbio.

Agradeço às amigas Taís Salles, Juliana Latini, Carla Peixoto, Patrícia Matias e Paula Abreu, que também compartilham de muitos dos meus sentimentos em relação ao que somos e ao que vivemos. Agradeço aos amigos Ricardo Schott, Leandro Souto Maior e Juan Cardoni, dos quais não posso reclamar, afinal, são meus maiores incentivadores no jornalismo, nos livros e na música. Entre os amigos, em especial agradeço a Ceci Alves e Haroldo André, que além dos sentimentos, compartilham comigo vivências que eu não seria capaz de conhecer e compreender apenas através dos livros, e ainda me indicaram leituras essenciais e leram alguns dos meus capítulos.

Agradeço à minha família (mãe, pai e irmão), antes de tudo, pela música em minha vida, e, também, pela paciência nos últimos cinco anos (e/ou durante a vida toda). Agradeço às minhas avós Orita e Moema, à minha bisavó Emília, à minha tia-avó Lourdes, à madrinha Kinga e todas as mulheres da família que, sem saber, forneceram-me matéria-prima para eu pensar na construção desse projeto.

Acima de tudo, agradeço a meu marido, Marco, pelo incentivo, pela parceria, pelas viagens-militância, por tanto amor e amizade e por uma compreensão e um respeito raros de se ver.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## Resumo

Melo, Christina Fuscaldo de Souza; Diniz, Julio Cesar Valladão. **Cantautoras: Um ensaio sobre sete mulheres e sua importância na música popular brasileira.** Rio de Janeiro, 2020. 206p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A composição pode ser o espaço de imersão intimamente ligada ao viver. Quando se trata de mulheres que criam, reforçando temas femininos, temos a música assumindo o compromisso de fazer política, ultrapassando as fronteiras de gêneros e mostrando que o subalterno pode falar em um mercado dominado por um conservadorismo machista. Esta tese tem por objetivo reconstituir criticamente a história de algumas cantoras compositoras do Brasil a partir de entrevistas com representantes de sete estilos musicais que se impuseram no cenário musical brasileiro na segunda metade do século XX. Partindo da expressão “cantautora”, utilizada para designar esse tipo de artista na maioria dos países de língua neolatina, mas não no Brasil, o objetivo é reiterar a faceta autora de cantoras consagradas e discutir os seguintes pontos: suas experiência em um mercado dominado predominantemente pelo gênero masculino; se o canto as fazem criar ou se as criações as levam a cantar; quais suas inspirações; o que as move em direção à composição; e o que, afinal, elas falaram e que, segundo elas, não foi dito pelos homens. Essas e outras questões esclarecerão a multiplicidade dessas artistas e mostrarão a importância das “cantautoras” para a cultura brasileira.

## Palavras-chave

Cantautora; Compositora; Gênero; Canção; Música Popular Brasileira.

## Abstract

Melo, Christina Fuscaldo de Souza; Diniz, Julio Cesar Valladão (Advisor). **Cantautoras: An essay on seven women and their importance in Brazilian popular music.** Rio de Janeiro, 2020. 206p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The composition might also be the immersive space closely linked to living. When it comes to women who create, reinforcing feminine themes, music starts to make politics, crossing gender boundaries, and showing that the subaltern can speak in a market dominated by male chauvinism. This Ph. D. dissertation aims to critically reconstruct from interviews the history of some Brazilian songwriters representing seven musical styles that prevailed on the Brazilian music scene in the second half of the 20th century. Based on the expression “cantautora”, used to designate a female singer and songwriter in most neolatin languages-speaking countries, but not in Brazil, the objective is to emphasize the author role of those established singers and discuss the following points: their experience in a predominantly dominated market by the male gender; whether singing makes them create or whether creations lead them to sing; what are their inspirations; what moves them towards composition; and what, after all, they said and which, according to them, was not said by men. These and other questions will illustrate the multiple talents of these artists and show the importance of “cantautoras” for Brazilian culture.

## Keywords

Singer and songwriter; Songwriter; Genre; Song; Brazilian Popular Music.

## Sumário

Introdução .....	10
1. ANASTÁCIA: Rainha do forró, única em seu nicho.....	31
2. MARTINHA: Roqueira romântica que abriu portas.....	58
3. JOYCE MORENO: Feminista da Música Criativa Brasileira.....	77
4. LECI BRANDÃO: Pioneira com a diversidade no samba .....	102
5. SANDRA DE SÁ: Black music mais alegre que militante .....	123
6. ROBERTA MIRANDA: Rainha do Sertanejo e da solidão.....	146
7. MARGARETH MENEZES: Rainha do Afropop na cena axé .....	166
8. Considerações finais .....	188
9. Nota da Autora .....	193
10. Referências bibliográficas .....	198
11. Anexo .....	203



*Ao longo da maior parte da História, Anônimo foi uma mulher*  
Virginia Woolf, *Um teto todo seu*.

## Introdução

O Brasil tem mais de 209 milhões de habitantes, com cerca de 8 milhões de mulheres a mais do que homens<sup>1</sup>. No entanto, os números mostram que elas ainda estão sub-representadas no mercado da música. Para suscitar uma reflexão no Dia Internacional da Mulher de 2018, a União Brasileira dos Compositores (UBC), a maior administradora de direitos autorais do país – que administra direitos também de músicos, intérpretes e produtores – lançou o relatório “Por elas que fazem a música” com um levantamento que revelou disparidades entre mulheres e homens associados. A pesquisa mostrou que, dentre todos os associados (cantores, compositores, musicistas e produtores) que arrecadavam direitos autorais no ano anterior, apenas 14% eram mulheres. Os homens eram 90% dos maiores arrecadadores e eles recebiam, em média, 28% a mais do que elas. Lançado junto a uma matéria jornalística<sup>2</sup>, para a qual entrevistei diversas cantoras e compositoras – dias depois, eu e algumas mulheres do mercado da música faríamos uma apresentação do relatório em uma live da UBC transmitida pelo YouTube<sup>3</sup> –, aquele documento trouxe de volta um desconforto que já havia me incomodado quatro anos antes, bem como algumas das declarações que coletei nas entrevistas com as cantoras e compositoras Sueli Costa, Cátia de França, Marisa Monte, Zélia Duncan, Letícia Novaes e a cantora Mariana Aydar.

Em 2014, ano em que escrevia uma dissertação de mestrado sobre a minha experiência com a escrita de um livro sobre o cantor e compositor Zé Ramalho – biografia até hoje não publicada, e talvez depois desta tese eu finalmente tenha entendido o porquê –, eu assinava a pesquisa, as entrevistas e roteiros dos

---

<sup>1</sup> Segundo dados da PNAD Contínua (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua) 2019, o número de mulheres no Brasil é superior ao de homens. A população brasileira é composta por 48,2% de homens e 51,8% de mulheres. Disponível em <<https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18320-quantidade-de-homens-e-mulheres.html>>. Acesso em 10 set. 2020.

<sup>2</sup> Além de colaborar como jornalista para a revista e do site da UBC, sou associada como cantora, compositora e produtora fonográfica, assinei a pesquisa e texto do relatório. A matéria de lançamento foi publicada no dia 07 de março de 2018. Disponível em <<http://www.ubc.org.br/Publicacoes/Noticias/9164>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

<sup>3</sup> Debate realizado em 13 de março de 2018 sobre a representatividade da mulher na música, com mediação de Elisa Eisenlohr e participação de: Chris Fuscaldo, pesquisadora e escritora; Cláudia Assef, jornalista e sócia do Women's Music Event; Eliane Dias, advogada e empresária dos Racionais MC's; Gisele De Santi, cantora e compositora; Karina Buhr, cantora e compositora. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hui-v38Fvbk>> Acesso em: 31 ago. 2020.

episódios do programa *Mulheres do Brasil*<sup>4</sup>, que o Canal Bis exibiria destacando dez cantoras e compositoras brasileiras: Joyce Moreno, Fernanda Abreu, Zélia Duncan, Ana Carolina, Fernanda Takai, Pitty, Vanessa da Mata, Mart’Nália, Isabela Taviani e Tulipa Ruiz. Para todas elas, fiz as mesmas perguntas, além de outras específicas sobre cada carreira. De todas elas, vieram histórias de batalhas internas e externas, de aguerrimento, de luta contra preconceitos, de coragem para expor o que têm de mais íntimo: a composição. Durante aqueles encontros, perpetuou-se em meu vocabulário um substantivo que havia conhecido no documentário *Palavra encantada*<sup>5</sup>, através do depoimento do cantor e compositor Lenine: “cantautor” ou “cantautora” é um neologismo criado a partir da aglutinação das palavras “cantor(a)” e “autor(a)” e designa cantores que cantam suas próprias composições. O termo não chegou ao Brasil, apesar de ser falado na maioria dos países de língua neolatina, mas já seduziu artistas que acreditam que, se adotado, ele ajudaria a evitar o abandono da palavra “compositor(a)” por apresentadores, radialistas e jornalistas – que optam por “cantora” quando há pouco espaço em seu programa de TV ou rádio ou coluna de jornal. A maioria daquelas mulheres que entrevistei já usava o termo e gostava de se autodenominar cantautora. Todas elas compartilharam comigo experiências que apenas mulheres que cantam as próprias composições podem vivenciar.

Em 2018, eu já estava no segundo ano do doutorado e havia gravado um álbum no qual estreei como compositora. Ou melhor, como cantautora: das doze faixas, sete eram minhas, sendo duas em parceria. Sempre gostei de cantar, mas como nunca me senti uma grande cantora – eu dizia “nunca fui”, mas fui convencida a acreditar que não existe um padrão para isso – recusava-me a fazer mais do que shows e discos como vocalista de bandas de amigos. Depois das inspiradoras entrevistas com as cantautoras que estrelaram o *Mulheres do Brasil*, transbordou de mim uma série de composições que eu não imaginava ser capaz de criar. Como nunca consegui controlar o destino, encontrei em 2015 um produtor que não só insistiu para registrar o meu trabalho como me apresentou uma série de ferramentas mentais que eu não conhecia para terminar canções que eu achava

<sup>4</sup> MÚSICA. *Mulheres do Brasil*. Rio de Janeiro: Canal Bis, 10 de setembro de 2014. Programa de TV. Disponível em <<https://globosatplay.globo.com/assistir/canal/mulheres-do-brasil/t/rKFv5PvvCL>>. Acesso em: 10 set. 2020.

<sup>5</sup> PALAVRA encantada. Direção de Helena Solberg. Rio de Janeiro: 2008. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=J2OQonGeWic>>. Acesso em: 05 set. 2020.

que nunca saíam do papel. As gravações aconteceram entre 2015 e 2016 e o lançamento do álbum *Mundo ficção*<sup>6</sup> se deu em 2017. Com essa nova experiência me mostrando um caminho diferente do que eu trilhei como jornalista de música, somada aos traumas que eu absorvi das histórias das cantautoras que entrevistei para o *Mulheres do Brasil*, com uma pitada de indignação devido ao resultado do relatório da UBC, fizeram-me querer mudar minha pesquisa – que ainda trazia resquícios do mestrado e se propunha a estudar o movimento migratório dos músicos nordestinos na década de 1970 para o Sudeste – e eu decidi estudar a história das cantautoras do Brasil.

No segundo semestre de 2018, embarquei para um intercâmbio na Brown University e, em quatro meses, acessei uma vasta bibliografia que compreendia desde o processo de inclusão das mulheres na música clássica do século XIX até seu posicionamento no atual circuito da música eletrônica. Através dos livros, revisei a história das mulheres no rock – gênero musical que abraça o meu trabalho como cantautora –, refleti sobre perspectivas feministas no campo da música e me identifiquei com o que li sobre o papel das jornalistas que escrevem sobre música. No entanto, as histórias individuais daquelas cantautoras brasileiras não saíam de minha cabeça. E, sendo o Brasil um país com uma história tão particular e dotado de gêneros musicais tão originais, aquela bibliografia me embasava, mas não respondia uma série de perguntas que eu ainda gostaria de fazer a outras delas. Curiosamente, o que eu já havia lido no meu país – biografias e autobiografias de cantautoras, livros sobre movimentos musicais ou os mais teóricos sobre estudos da canção – também não resolviam várias das questões que vinham me instigando: até porque a maioria foi escrito por homens. Mais do que conhecer a história das cantautoras do Brasil, eu queria repetir a experiência do programa de TV, dando voz a elas. Além de jornalista e cantautora, sou biógrafa, mas, para essa pesquisa, a história de vida dessas mulheres só me interessava se viesse junto com suas impressões sobre suas próprias vivências.

Não é de hoje que as mulheres vêm lutando para serem ouvidas na sociedade e pedindo mais oportunidades no mercado de trabalho. No entanto, é

---

<sup>6</sup> FUSCALDO, Chris. *Mundo ficção*. Rio de Janeiro: 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLFTqd4suWYrTULefWRsdEZIFF8Md-WWIf>>. Acesso em: 15 set. 2020.

recente a onda de movimentos femininos por mais espaço no mundo da música. A cerimônia Grammy de 2018 rendeu protestos contra o abuso, o assédio e a subestimação da capacidade das mulheres. De igual maneira, pesquisas recentes estão chamando a atenção para a disparidade entre homens e mulheres quando o assunto é música. Nos últimos seis anos, por exemplo, as listas Hot 100 da Billboard só tiveram 22% de músicas interpretadas por mulheres, 12% de composições femininas 2% de canções produzidas por elas, mostrou um levantamento da professora Stacy Smith, da Universidade do Sul da Califórnia<sup>7</sup>. Tal desajuste também acontece no mercado brasileiro. “Observando superficialmente, podemos ser levados a acreditar que, por se tratar de uma expressão artística, a música é inclusiva e neutra com relação aos gêneros, mas os números não mostram isso. A indústria da música não é isolada do mundo em que vivemos”, afirma Elisa Eisenlohr, coordenadora de comunicação da UBC e do projeto “Por elas que fazem a música”, buscando no passado a resposta para explicar o presente: “Logo, os desafios das mulheres dentro deste ambiente refletem os mesmos problemas enfrentados em um contexto social maior.”<sup>8</sup>

Antes de começar a marcar as entrevistas, inconformada com os números da UBC, procurei o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad) para investigar se, em nível nacional, a realidade era diferente. Para minha surpresa, os números eram ainda mais baixos: em 2020, as mulheres são 298.119, ou seja, 8,55% dos inscritos, enquanto os homens somam 2.637.649, ou seja, 75,62%; com base os recolhimentos de 2019, as mulheres são 26.048, ou seja, apenas 7,6% dos arrecadadores de direitos autorais, enquanto os homens são 282.672, ou seja, 82,46%; as mulheres arrecadaram 91,72% a menos que os homens naquele ano e foram apenas cinco na lista dos maiores arrecadadores do país, na qual 93 homens figuraram<sup>9</sup>. Ora, percebi que tinha algo errado: eu havia sido tocada pelas tantas

<sup>7</sup> *Inclusion in the Recording Studio? Gender and Race/Ethnicity of Artists, Songwriters & Producers across 600 Popular Songs from 2012-2017*. Disponível em <<http://assets.uscannenberg.org/docs/inclusion-in-the-recording-studio.pdf>> Acesso em: 01 mar. 2018.

<sup>8</sup> Trecho de matéria produzida por mim para o lançamento do relatório *Por elas que fazem a música*, coordenado por Elisa Eisenlohr, coordenadora de comunicação da UBC. Disponível em <<http://www.ubc.org.br/Publicacoes/Noticias/9164>> . Acesso em: 10 set. 2020.

<sup>9</sup> Os números levaram em consideração titulares pessoas físicas, com a situação cadastral “FILIADA”, com filiações ativas nas categorias “AUTOR” e “INTÉRPRETE”. Como nem todos os cadastros possuem a informação de gênero do titular, os que não possuem estão classificados

histórias das cantoras que compõem, mas vinha estudando os números gerais do mercado da música e, neles, estavam incluídos instrumentistas, arranjadoras, produtoras e todas as profissionais que trabalham com música. Pedi ao Ecad, então, uma nova lista, na qual só figurassem cantores e compositores brasileiros que arrecadaram direitos autorais em 2019. De novo, surpreendi-me, pois os números mudam um pouco e as porcentagens continuam praticamente a mesma: as cantoras e compositoras inscritas são 297.926, ou seja, 8,54%, enquanto os homens são 2.63.7151, ou seja, 75,62%; as cantoras e compositoras que arrecadaram em 2019 foram 24.425, ou seja, 7,39% do total, enquanto os homens foram 273.073, ou seja 82,61%; as cantoras e compositoras arrecadaram 91,61% a menos que os homens, e elas são apenas cinco na lista dos maiores arrecadadores do Brasil, na qual os homens são 93.

No fim de 2019, momento em que eu tive uma participação ativa em um movimento feminino no mercado da música, como integrante do coletivo Women in Music Brasil – entre outras ações, fui convidada ser uma “embaixadora”, ou seja, uma profissional do meio a indicar nomes ao Women’s Music Event, primeira premiação de música dedicada só às mulheres – outros dados vieram a me incomodar um pouco mais. Com a divulgação da pesquisa “Mulheres na indústria da música no Brasil: Obstáculos, oportunidades e perspectivas”, publicada pela Data SIM<sup>10</sup>, descobri que a cena musical conta com 70,26% mulheres brancas e apenas 10,95% pretas, 15,03% pardas, 2,78% amarelas e 0,98% indígenas. Entre as quase 1.500 entrevistadas – cantoras, compositoras, instrumentistas, produtoras etc – 62,25% eram solteiras, 76,47% disseram não ter filhos e 91,67% se declararam cis-gênero. O Brasil é enorme, mas 71,2% das mulheres que trabalham com música estão concentradas na região Sudeste. Entre elas, a minoria, 20,6%, tem apenas um trabalho e consegue viver só de sua atuação na música: 24,5% tem dois trabalhos e 23,2%, três. O relatório identificou

---

como “DESCONHECIDO”. Para esta tese, excluí as informações sobre os desconhecidos e, por isso, a soma das porcentagem não atinge 100 por cento.

<sup>10</sup> Núcleo de pesquisa e organização de dados e informações sobre o mercado musical da Semana Internacional da Música - SIM São Paulo, que tem como diretora executiva Fabiana Batistela e, como diretora de pesquisa Daniela Ribas. Com o auxílio das analistas de dados Renata Gomes e Marcela Galeotti, as informações foram coletadas através de uma *survey on-line* respondida por mulheres que integram redes ou coletivos, entre eles o Women in Music, do qual eu faço parte. Disponível em <<https://datasim.info/pesquisas/baixe-gratuitamente-a-pesquisa-completa-data-sim-mulheres-na-industria-da-musica-no-brasil-obstaculos-oportunidades-e-perspectivas/>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

que 48,2% das mulheres “sentem que deveriam estar em posições mais avançadas na carreira” e 84% delas disseram ter sido discriminadas por ser mulher. Quase 21% confessaram não se sentir confortável no ambiente de trabalho por ser mulher e quase 30% disseram não se sentir confortável e apoiada no ambiente de trabalho por ser mulher.

Com esses números em meu poder e muitas declarações de mulheres retomando o passado para tentar explicar o presente, não tive mais dúvida: era nas cantautoras veteranas da música brasileira que eu encontraria as respostas para minhas perguntas, afinal, foram elas a romper a mais ousada barreira do cenário musical: a da composição. Atividade antes atribuída aos homens, a composição é mais do que apenas a escrita de uma letra e a criação de uma melodia. A composição é um espaço de imersão intimamente ligada ao viver. Imaginei que, em se tratando de mulheres reforçando assuntos femininos e os expondo com suas próprias vozes, descobriria que temos a música assumindo o compromisso de fazer política, ultrapassando as fronteiras de gêneros e mostrando que o subalterno pode falar em um mercado dominado por um conservadorismo machista. Minha pesquisa passou a ter por objetivo reconstituir criticamente a história das cantoras compositoras do Brasil, ou seja, das cantautoras, através de entrevistas. Antes disso, preparei um breve apanhado sobre a história das compositoras e cantautoras brasileiras.

Em meados do século XIX, para completar a educação das moças brasileiras de classe média e de famílias abastadas, era preciso ensiná-las um instrumento. O piano era um objeto de status social em uma sociedade escravista e colonizada, na qual as mulheres tocavam e até criavam canções, mas jamais se profissionalizavam como musicistas. Nascida em 1847, Chiquinha Gonzaga foi a primeira delas a se consagrar como compositora, tendo começado em 1877 com a polca “Atraente”. De acordo com a autora do livro *Chiquinha Gonzaga: Uma história de vida*, Edinha Diniz, o piano era um “instrumento feminino por excelência”<sup>11</sup>. Diz a biógrafa: “Tocar em público e ser remunerada, nem pensar. Aquilo era para o deleite dos seus iguais, dos saraus, dos salões. As mulheres tinham medo de ter a reputação prejudicada. Chiquinha precisou sobreviver,

---

<sup>11</sup> Entrevista concedida em 13 de novembro de 2019.

então, transformou esse ornamento de salão em profissão.” No início, a pianista<sup>12</sup>, como era conhecida, não teve muita facilidade como professora por causa da reputação: Chiquinha foi obrigada pelo pai a se casar, separou-se para viver com outro homem, teve que abrir mão dos filhos ao longo da vida e, por fim, dizia que o companheiro definitivo que trouxe de Portugal, 36 anos mais jovem que ela, era seu filho. No início, a pianista mestiça – fruto de um branco com a filha alforriada de uma escrava – teve apoio dos abolicionistas, dos republicanos. “A militância política era uma forma de criticar o atraso, da qual, ela era vítima”, sentencia Edinha Diniz, lembrando que é também por causa de Chiquinha Gonzaga que, hoje, as mulheres (e homens) recebem seus direitos autorais: “Em viagem pela Alemanha, em 1909, Chiquinha descobre partituras suas que não haviam sido autorizadas. Surgiu aí a ideia da SBAT<sup>13</sup>, a primeira sociedade arrecadadora de direitos autorais, que foi criada efetivamente em 1917.” As partituras de Chiquinha haviam sido vendidas por um homem que tinha grande atuação no meio artístico nacional e internacional.

“Imagine uma criança com uma mãe negra alforriada, uma avó escrava cuja proprietária permitiu a alforria da mãe, um pai branco, identificando-se com a música rítmica negra”, desafiou-me Edinha Diniz em nossa conversa. Chiquinha Gonzaga atravessou a vida atropelando quem estivesse em seu caminho. “Ela não tinha tolerância com mulher fraca. Entrevistei o Floriano Faissal, diretor de radionovelas da Rádio Nacional que conheceu Chiquinha por volta de 1925, e ele disse que ela sentia cheiro ruim em tudo. Essa foi a forma de ele dizer que ela tinha o nariz empinado, que era petulante”, contou-me Edinha. Como enfrentar o preconceito de outra forma? Chiquinha transformou o seu conflito em música. Entre as mais de duas mil composições, divididas por valsas, polcas, tangos, lundus, maxixes, fados, choros e serenatas, seu sucesso que ficaria mais conhecido no futuro ficou marcado também como a primeira marchinha do Brasil: a marcha-rancho “Ó abre alas” foi escrita em 1899, quando Chiquinha já era uma artista

<sup>12</sup> De acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, “o termo ‘pianeiro’ muitas vezes era pejorativo (vindo dos meios eruditos), pois muitos desses instrumentistas não liam partituras, embora improvisassem e demonstrassem técnica”. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/pianeiro/dados-artisticos>>. Acesso em 05 set. 2020.

<sup>13</sup> Sigla para Sociedade Brasileira de Autores e Artistas de Teatro. Segundo Edinha Diniz, “a primeira sociedade era voltada para o teatro porque, nessa fase mecânica, as músicas eram criadas para as peças”.



consagrada, para embalar o desfile do cordão Rosa de Ouro, do bairro do Andaraí, na zona norte do Rio de Janeiro, onde ela morava. Enfrentando todo tipo de preconceito, inclusive o de sua própria família, Chiquinha Gonzaga não se consagrou como cantautora, mas foi a primeira mulher a reger uma orquestra e a tocar um chorinho no país. Ela viveu de música até 1935, quando faleceu, aos 87 anos, abrindo alas para as instrumentistas e compositoras do Brasil.

Com o fim da produção musical de Chiquinha, foi instaurado um vazio no universo das compositoras de sucesso, que durou até os anos 1950, quando despontaram Dolores Duran e Maysa, cantoras e compositoras lembradas até os dias atuais. Na década de 1930, dois nomes também fizeram parte da história das cantautoras, mas acabaram negligenciados pelos poucos registros de suas composições, estes que vieram a acontecer somente nos anos 1950: Bidu Reis<sup>14</sup>, cantora de rádio que produziu baiões, sambas e boleros (“Bar da noite”, “Caminhos diversos”, “Incompreendida” e “Interesseira” são alguns deles), e Dora Lopes<sup>15</sup>, compositora com mais de 300 canções registradas em discos dela e de outros artistas, entre elas “Dicionário da gíria”, “Bom mulato” e “Nêga Odete”. O caso de Carmen Miranda, cantautora de duas canções apenas, é diferente. Maior símbolo brasileiro no exterior à época, sua faceta compositora acabou abafada pela cantora e pela atriz. No entanto, uma parceria com Pixinguinha apresenta uma autora ousada. Enquanto Bidu e Dora não trocaram o mundo da dor-de-cotovelo, dos boleros e sambas-canções típicos da época, Carmen usou humor em sua interpretação e retomou na letra de “Os hōme implica comigo” – parceria com Pixinguinha – a tradição inaugurada por Chiquinha Gonzaga, destacando a mulher brasileira como vítima do preconceito, tentando a todo custo viver em uma sociedade dirigida e organizada por homens. Carmen dividiu com Josué de Barros a autoria de “Por ti estou presa”<sup>16</sup>.

Dolores Duran começou como atriz de rádio e logo estava cantando em boates, impulsionada por amigos que acreditavam na sua música. Dolores nunca

<sup>14</sup> Perfil de Bidu Reis. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/bidu-reis/dados-artisticos>>. Acesso em 10 jun. 2019.

<sup>15</sup> Perfil de Dora Lopes. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/dora-lopes/dados-artisticos>>. Acesso em 10 jun. 2020.

<sup>16</sup> Carmen Miranda. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/carmen-miranda>>. Acesso em 31 ago. 2020.

estudou línguas, mas aprendeu a cantar em inglês, francês, italiano, espanhol e até em esperanto. Sua estreia em LP foi em 1955, com *Dolores Duran viaja*<sup>17</sup>, mas o talento como compositora foi revelado depois de 1957, quando escreveu “Por causa de você”, em parceria com Tom Jobim. Ela era letrista e suas composições eram românticas, beirando o drama. “A noite do meu bem”, “Minha toada” e “Estrada do Sol” foram algumas das suas composições de sucesso. Diz o autor do livro *Dolores Duran: A noite e as canções de uma mulher fascinante*, Rodrigo Faour<sup>18</sup>: “Depois que começou a compor, Dolores passou a falar de igual para igual com os homens. Ela fez mais de trinta músicas entre 1957 e 1959, algumas já como parte do processo de transição para a bossa nova.” Cardíaca, Dolores Duran morreu jovem, em 1959, aos 29 anos, deixando o espaço livre para uma cantautora que, diferente de todas as outras, já estreou gravando suas próprias composições. “Nessa época, artista era sinônimo de prostituta, e a classe alta não queria os filhos nessa vida. Aí chega um petardo feminista, Maysa, estreando o primeiro álbum autoral de uma mulher. No LP *Convite para ouvir Maysa*<sup>19</sup>, todas as oito faixas são dela”, contou Faour em palestra proferida em junho de 2019<sup>20</sup>.

Maysa foi de fato a primeira cantautora do Brasil com uma carreira fonográfica e relevância nacional que se firmou como autora das canções que gravava. Desde nova, foi uma mulher que rompia barreiras. Na escola, era invejada por tocar violão “em um tempo em que o instrumento era associado à marginalidade e à vagabundagem”<sup>21</sup>, escreve Lira Neto no livro *Maysa: Só numa multidão de amores*: “Estudei piano clássico como toda mocinha bem-nascida, mas aprendi a tirar os primeiros acordes de violão com Silvio Caldas”, gabava-se às amigas.”<sup>22</sup> Em casa, Maysa era testemunha de noitadas regadas a uísque e muita música promovidas por seus pais. Pouco encontrava com a mãe no dia a dia, mas a aborrecia quando tinha atitudes libertárias para a época: “Maysa e a amiga Marlene foram até a Sears, e compraram calças jeans para cada uma. (...) A mãe chamou um táxi e a enfiou lá dentro, mandando-a para casa, com ordens de

<sup>17</sup> DURAN, Dolores. LP *Dolores Duran viaja*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1955.

<sup>18</sup> Conteúdo captado durante o ciclo de palestras sobre a história da música popular brasileira, realizado entre maio e junho de 2019, no Sesc Copacabana, no Rio de Janeiro.

<sup>19</sup> MAYSA. LP *Convite para ouvir Maysa*. São Paulo: RGE, 1956.

<sup>20</sup> Conteúdo captado durante o ciclo de palestras sobre a história da música popular brasileira, realizado entre maio e junho de 2019, no Sesc Copacabana, no Rio de Janeiro.

<sup>21</sup> NETO, 2007, p. 33.

<sup>22</sup> NETO, 2007, p. 33.

que nunca mais vestisse ‘roupa de homem’.”<sup>23</sup> Seu primeiro álbum foi lançado em 1956 e, em pouco mais de um ano, a cantautora atingiu o topo do sucesso com dois discos – o segundo, *Maysa*<sup>24</sup>, com apenas três das oito faixas próprias. Em 1958, sua vida financeira ia de vento em popa, segundo Lira Neto: “A cada semestre, a conta bancária engordava cerca de meio milhão de cruzeiros só em direitos autorais, o suficiente para pagar quase um ano de salário do craque Didi, ídolo do Botafogo e da seleção que conquistaria a primeira Copa do Mundo”<sup>25</sup>.

Maysa se casou e se separou. Consciente de que “a causa de seu êxito estrondoso como artista – além da voz indiscutivelmente singular, meio rouca, meio aveludada – residia também na imagem pública que construía como musa imbatível – e sofisticada – do desencanto e da melancolia”<sup>26</sup>, a cantautora parou de usar o sobrenome de casada e deixou o filho, Jayme Monjardim Matarazzo, para o ex-marido criar. Transgressora, tentou suicídio, relacionou-se com os homens que quis, enfrentou as falácias e usou a imprensa a seu favor quando teve vontade: “‘Espero que certos cronistas se informem melhor, antes de divulgarem notícias que digam respeito não só à minha vida pessoal como a artística. Que deixem o julgamento para o melhor juiz, o público’”<sup>27</sup>, declarou Maysa ao jornal Última Hora em certa ocasião. Como era costume desde os tempos das Rainhas do Rádio Emilinha Borba e Marlene, as disputas com outras mulheres também fizeram parte de sua trajetória, principalmente nos anos 1960, nos bastidores dos festivais da canção: “Maysa alfinetava Elis (*Regina*), que alfinetava Nana (*Caymmi*), que chegou a desmaiar de tanta pressão. Dori Caymmi partiu em defesa da irmã e apontou o dedo para Elis e Maysa: ‘Era mesmo cobra engolindo cobra’, recordaria Claudete (*Soares*).”<sup>28</sup> Maysa chegou a tentar levar a vida “normal” de uma mulher, casando-se com o empresário espanhol Miguel Azanza: “De volta à Europa, muitas vezes Maysa cantou em boates com as mãos cheirando à cebola. Miguel se orgulhava de ter uma artista em casa, mas fazia questão de vê-la na cozinha preparando o jantar antes que se vestisse para os shows.”<sup>29</sup> A

<sup>23</sup> Idem, p. 44.

<sup>24</sup> MAYSA. LP *Maysa*. São Paulo: RGE, 1957.

<sup>25</sup> NETO, 2007, p. 19.

<sup>26</sup> Idem, p. 17.

<sup>27</sup> Idem, p. 26.

<sup>28</sup> NETO, 2007, p. 229.

<sup>29</sup> Idem, p. 236.

relação teve altos e baixos: “Em dado momento podiam ser vistos trocando beijos, abraços e juras de paixão eterna. Cinco minutos depois estavam aos socos e pontapés, a vociferar palavrões impublicáveis um contra o outro, a destilar rancores, confessar traições.”<sup>30</sup> Tudo isso porque sua carreira tinha que vir em primeiro lugar. Sorte dos fãs da artista, que gravou músicas próprias durante duas décadas, até pouco antes de sua morte prematura, em 1977, aos 40 anos. Com letras românticas, beirando a depressão, Maysa também foi a rainha da dor de cotovelo. “Nunca escrevi nada alegre”, dizia. Dentre suas composições mais famosas estão “Meu mundo caiu”, “Resposta” e “Tarde triste”.

Nas décadas seguintes, muita coisa mudou. Lentamente, a mulher foi ganhando mais espaço na vida política do país – o voto feminino no Brasil foi conquistado em 1932, mas somente em 1965 foi equiparado pelo Código Eleitoral ao voto dos homens –, e tendo conquistas sociais que alteraram diversos padrões – em 1977 foi sancionada a lei que instituiu o divórcio. Na década de 1960, as novas gerações de mulheres encontravam caminhos mais abertos para se assumir como cantautoras e viver de sua música. Ainda assim, não seria tão fácil quanto passou a ser no século XXI, momento em que, segundo Heloísa Buarque de Hollanda na introdução de seu livro *Explosão feminista: Arte, cultura, política e diversidade*, “ninguém menor de dezoito anos precisava disfarçar seu feminismo, com era a tônica das simpatizantes do movimento no meu tempo. Elas chegaram e falaram, quiseram, exigiram. O tom agora é de indignação”<sup>31</sup>. Se em 2015 a pesquisadora viu meninas protestando nas ruas contra um Projeto de Lei que dificultaria o acesso de vítimas de estupro ao aborto legal – o que culminou na quarta onda feminista, iniciada em 2013 com as primeiras manifestações de rua –, antes, essas mesmas mulheres tinham o respaldo da Lei Maria da Penha, sancionada em 2006 com o objetivo de coibir atos de violência doméstica contra a mulher. Ainda não chegamos à perfeição, mas o processo está menos lento.

“Como mudamos através dos tempos! A atenção que damos ao corpo, à nudez e ao sexo é cada vez maior. Outrora era diferente, homens e mulheres tiveram que se dobrar às chamadas ‘boas maneiras’”<sup>32</sup>, afirma Mary Del Priore no

---

<sup>30</sup> Idem, p. 236.

<sup>31</sup> HOLLANDA, 2018, p. 11.

<sup>32</sup> PRIORE, 2011, p. 8.

livro *Histórias íntimas: Sexualidade e erotismo na história do Brasil*. Baseando-se na ideia de que os processos civilizatórios modelaram o papel do corpo na sociedade, a historiadora diz já na introdução: “Andar nu, fazer sexo, defecar ou urinar publicamente eram hábitos que foram lentamente banidos de nosso convívio. A educação do corpo trilhou sendas variadas e obrigou o cumprimento de fórmulas de contenção, contrariando o desejo e os apelos da ‘natureza’.”<sup>33</sup> No mesmo trecho, Mary pergunta e responde: “Evolução? Não... Um longo processo de transformações ao sabor de vários dados: técnicos, econômicos e educacionais.”<sup>34</sup> Em artigo publicado no site Toda Política<sup>35</sup>, a cientista política Tié Lenzi selecionou as principais conquistas das mulheres ao longo dos tempos para ilustrar seu artigo:

- 1827: Permissão para que as mulheres frequentassem escolas
- 1832: Publicado o livro "Direitos das mulheres e injustiça dos homens", de Nísia Floresta
- 1919: A Organização Internacional do Trabalho (OIT) aprovou uma medida que previa a igualdade salarial para homens e mulheres
- 1928: Eleição da primeira mulher
- 1934: As mulheres finalmente conquistaram o direito ao voto no país
- 1977: A Lei do Divórcio garantiu a liberdade de não permanecer em casamentos que não desejavam
- 1985: Criação da DEAM, a primeira Delegacia de Atendimento Especializado à Mulher
- 1996: Passou a existir um sistema de cotas que obriga que as chapas eleitorais possuam entre seus nomes pelo menos 20% de mulheres
- 2006: Criada a Lei Maria da Penha, que protege mulheres em situação de fragilidade ou perigo em função de casos de violência doméstica
- 2015: A lei alterou o Código Penal e classificou o feminicídio como crime. De acordo com a lei, feminicídio é um homicídio qualificado, pois a mulher é vítima do crime justamente por ser mulher.

Época em que se definem os gêneros musicais que se perpetuam até os dias atuais e surgem suas primeiras expoentes mulheres, a década de 1960, no Brasil, abarcou a segunda onda feminista, cuja principal demanda de mulheres que se uniram em movimentos era a igualdade de direitos, o que culminaria em maior liberdade sexual e intensificaria o debate sobre o papel social da maternidade. “De uma forma geral, pode-se dizer que o objetivo do feminismo é uma sociedade sem hierarquia de gênero: o gênero não sendo utilizado para conceder privilégios ou

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Idem.

<sup>35</sup> *O movimento feminista no Brasil*. Disponível em < <https://www.todapolitica.com/movimento-feminista-brasil/>>. Acesso em: 05 set. 2020.

legitimar opressão”, afirma a filósofa Djamila Ribeiro em artigo publicado no portal Geledés<sup>36</sup>. Essa busca das mulheres começou no fim do século XIX e foi até meados do século XX sob a alcunha de “primeira onda”, caracterizada pela reivindicação do sufrágio feminino, movimento herdado de outros países que tinham como foco o direito da mulher ao voto. Nessa época, surge a filósofa francesa Simone de Beauvoir desnaturalizando a mulher em seu livro *O segundo sexo*, publicado em 1949: “Não se nasce mulher, torna-se” é a frase que já “distingue entre a construção do ‘gênero’ e o ‘sexo dado’ e mostra que não seria possível atribuir às mulheres certos valores e comportamentos sociais como biologicamente determinados”<sup>37</sup>, diz Djamila, que acredita ter sido *Problemas de gênero*, de Judith Butler, “um dos grandes marcos teóricos da terceira onda, assim como *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, foi ser resgatado pela segunda”<sup>38</sup>.

A chamada terceira onda começou na década de 1990 já como cobrança pelas falhas do movimento anterior, debatendo o feminismo da diferença – centrado na diferença entre os sexos. Explica Djamila Ribeiro que críticas trazidas por feministas dessa terceira onda, alavancadas por Judith Butler, “vêm no sentido de mostrar que o discurso universal é excludente; excludente porque as opressões atingem as mulheres de modos diferentes. Seria necessário discutir gênero com recorte de classe e raça, levar em conta as especificidades das mulheres”<sup>39</sup>. A quarta onda feminista eclodiu na segunda década do século XXI, mas pensar sobre o essencialismo da mulher típico da segunda onda feminista, que se baseou nas experiências das mulheres brancas de classe média anglo-saxônicas e norte-americanas, foi o que começou a me fazer questionar o papel histórico das cantautoras do Brasil, visto que eu sou também uma mulher branca, cisgênero, de classe média, criada em uma cultura patriarcal e sexista.

Enquanto eu lia e me aprofundava nos estudos culturais, várias questões iam surgindo: Antes do sucesso, como era a recepção quando você subia em um palco e mostrava suas canções próprias?; Como seus pais viam seu talento e sua vontade de ser compositora?; Como seus(suas) companheiros(as) viam seu talento

<sup>36</sup> *As diversas ondas do feminismo acadêmico*. Disponível em <https://www.geledes.org.br/diversas-ondas-feminismo-academico/> Acesso em: 05 set. 2020.

<sup>37</sup> Idem.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> Idem.

e sua vontade de ser compositora?; Por que você acha que as mulheres não eram e ainda não são tão encorajadas quanto os homens a trabalhar com música?; Você é considerada uma das precursoras de seu gênero musical. Você se vê dessa maneira?; Fale sobre a composição mais autobiográfica que você fez.; Qual é o maior desafio que você encontra como compositora? E como cantora?; Você se sente mais uma cantora que compõe ou uma compositora que canta?; O que veio primeiro, o canto ou a composição?; O que você sempre teve vontade de falar em suas letras que compositores homens não haviam dito?; Como você sente que as questões de gênero influenciaram os aspectos privados da composição?; Como você sente que as questões de gênero influenciaram os aspectos públicos da performance e da representação na mídia?; Você acha que homem e mulher pensam música diferentemente?; Para você, qual é o papel da mulher na música brasileira?; O que você entende por machismo? Você já sofreu com atitudes machistas?; O que você entende por feminismo? Você se sente feminista de alguma forma?; Você já encontrou obstáculos em sua carreira por ser uma mulher? E na vida pessoal?; Você acha que esse comportamento da sociedade melhorou em sua época, se compararmos com as gerações de cantautoras anteriores?

Para responder essas perguntas, primeiro, selecionei os gêneros musicais com os quais gostaria de trabalhar: todos que, no século XX, ganharam dimensão nacional e fizeram da música brasileira uma das mais diversas do mundo, inclusive os que vieram de outros países e ganharam nova roupagem ao aportar no nosso país, os que no momento da vivência das cantautoras ainda não tinham sido batizados, os que por causa dos acontecimentos históricos acabaram virando movimento e os que no futuro desapareceriam ramificando-se e transformando-se em subgêneros. Escolhi o samba, o forró, o rock, a MPB, a black music, a música sertaneja e a axé music, considerando todos eles brasileiros a partir do momento em que sofrem influência local. Resolvi dedicar um capítulo para cada um deles. Depois, selecionei as cantautoras com o seguinte critério: elas deveriam ser precursoras do gênero, estar vivas e em atividade, e haverem tido relevância no mercado fonográfico e relevância midiática. Não optei por distribuí-las em ordem alfabética por querer seguir uma cronologia, apresentando-as pela ordem de gravação de seus álbuns de estreia. Na ordem da aparição delas na cena musical,

entrevistei a Rainha do Forró Anastácia<sup>40</sup>, a primeira cantautora da chamada geração iê-iê-iê no rock Martinha<sup>41</sup>, a herdeira da bossa nova que migrava para um estilo no futuro chamado de MPB Joyce<sup>42</sup>, a sambista Leci Brandão<sup>43</sup>, a Rainha do Soul que vinha na esteira da black music Sandra de Sá<sup>44</sup>, a Rainha do Sertanejo Roberta Miranda<sup>45</sup> e a Rainha do Afropop e uma das primeiras cantautoras a aparecer no circuito da axé music Margareth Menezes<sup>46</sup>.

Nem todas se identificam com os rótulos, tampouco eu quero rotulá-las. Por isso, depois das entrevistas, em cada capítulo faço um breve histórico do gênero ou movimento musical no qual a cantautora escolhida foi inserida nesta tese, para explicar melhor seu desenvolvimento na cena. Em seguida, abro o microfone não para elas cantarem, mas para contarem sua história e responderem as perguntas que fiz durante uma, duas ou três horas que passaram comigo. A proposta da tese é, utilizando um recorte historiográfico e biográfico como suporte, fazer uma leitura crítica do papel da mulher que compõe na música brasileira como elemento de produção de conhecimento e de pensamento crítico, de comunicação e recepção, de produção de presença e performatização, de formação de arquivo e manutenção da memória e como formação de biografias e cartografias dentro do amplo universo da canção popular no Brasil. Meu objetivo era investigar, mapear e discutir como essas musicistas acionam mecanismos que potencializam suas declarações como mais uma estratégia narrativa para expressão de sua arte e de sua vida. Para isso, fez-se necessário: contextualizar a posição das agentes formadoras desse grupo e como elas se tornaram sujeitos de sua própria criação e nomes de relevância no cenário cultural de cada época; analisar a forma como o corpo constitui um suporte para a narrativa em busca de compreender a relação entre composição e performance; debater os obstáculos por elas expostos para o desenvolvimento de sua carreira.

Para alcançar o objetivo, o método utilizado foi o de coleta de material através de entrevistas, dispositivo importante para a formação de entendimentos

---

<sup>40</sup> Entrevista concedida em 12 de julho de 2019.

<sup>41</sup> Entrevista concedida em 07 de setembro de 2019.

<sup>42</sup> Entrevista concedida em 16 de agosto de 2019.

<sup>43</sup> Entrevista concedida em 07 de agosto de 2019.

<sup>44</sup> Entrevista concedida em 11 de novembro de 2019.

<sup>45</sup> Entrevista concedida em 08 de setembro de 2019.

<sup>46</sup> Entrevista concedida em 08 de novembro de 2019.



dentro dos estudos de música e literatura no Brasil a partir do contexto da produção artística do movimento feminino, e ferramenta com a qual tenho intimidade desde que comecei a trabalhar como jornalista e como biógrafa. Para mim, a entrevista sempre foi a melhor forma de aproximação de minhas fontes, o momento ideal para se capturar suas verdades – sejam elas em forma de palavras ou de gestos e olhares que entreguem suas mentiras – e o contexto perfeito para se transferir a responsabilidade pela narração de histórias que eu nem sempre quero ou acho que devo contar. Segundo Carla Muhlhaus no livro *Por trás da entrevista*, no qual debate o papel da entrevista entrevistando entrevistadores profissionais, “é por meio dela que a mídia constrói modelos de identidades e alimenta o leque de subjetividades oferecido nas bancas”<sup>47</sup>. A jornalista e escritora utiliza um conceito de Nestor Canclini para explicar tais subjetividades: “A identidade é uma construção imaginária que se narra, escreve Canclini. E essa narrativa encontra abrigo fácil na entrevista, fazendo dos entrevistados porta-vozes de linhas editoriais, prescrevendo atitudes e moldando comportamentos.”<sup>48</sup>

No circuito musical, a coleta de entrevistas tem se mostrado essencial para a reconstrução da memória do país desde quando artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque passaram a ser interpelados a falar sobre política, economia ou qualquer outro assunto de relevância nacional. Além de se tornarem formadores de opinião, os cantatores ajudaram a traçar panoramas sobre si próprios e sobre suas obras que determinaram muitos estudos sobre a época em que se destacaram na cena artística brasileira. Montados como um quebra-cabeça, fragmentos retirados de entrevistas com as cantautoras também ajudam a formar uma biografia dos movimentos que representaram e complementam a história da mulher na música brasileira. Pensando na entrevista como ferramenta de produção de presença e de performatização, como meio para se construir arquivo e tratar do tema da memória, como campo fundamental de produção de pensamento crítico, e levando em consideração sua relevância para pensar a cultura brasileira e, mais especificamente, o tema das biografias, seu estudo dentro do campo da literatura é uma abordagem que vem ajudando a desconstruir os métodos analíticos e interpretativos que estiveram em voga nos estudos literários do século XX.

---

<sup>47</sup> MUHLHAUS, 2007, p. 15.

<sup>48</sup> Idem, p. 16.

No texto de apresentação do livro de Carla Muhlhaus, Heloísa Buarque de Hollanda atesta que, “ainda na área da história, é digno de nota como a entrevista vem cada vez mais se constituindo como uma fonte preciosa para a reconstituição de uma época ou elucidações de questões pertinentes ao fazer do historiador”<sup>49</sup>. Leonor Arfuch, em seu livro *Espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea*, defende a entrevista como uma das melhores formas de dissertação sobre a articulação entre diversos gêneros discursivos contemporâneos ligados aos relatos de experiências pessoais e à exposição pública da intimidade. Para a professora argentina, a entrevista foi decisiva na transformação das formas de enunciação do eu devido ao avanço da mediatização, que retirou as narrativas biográficas somente das cartas e dos diários e fez com que fossem exploradas também em diferentes suportes: “Desde seu surgimento, como maneira de resguardar e autenticar palavras ditas na imprensa, a entrevista se revelou como um meio inestimável para o conhecimento das pessoas, personalidades e histórias de vidas ilustres e comuns.”<sup>50</sup>

Dar uma chance à voz dessas personagens – que pareciam tão instigantes por ainda não terem tido a oportunidade de narrar com profundidade suas trajetórias – mostra uma predisposição para o debate em torno da biografia e para uma possível desmistificação da ideia de que esse gênero literário apresenta uma noção de verdade única. O mesmo acontece com o debate sobre temas como feminismo e racismo, nos quais suas vozes ecoam ou são abafadas, cada uma à sua maneira, desmistificando a ideia de que toda cantautora precisa se posicionar conforme outras gerações fizeram ou fazem. Meu papel era o de instigar com as perguntas e exercitar a escuta, respeitando os limites de cada uma e deixando qualquer reflexão para o momento da escrita, afinal “a entrevista ganha contornos humanos imprevisíveis quando se revela, antes de mais nada, uma relação”<sup>51</sup>. E minha relação com cada uma dessas mulheres, mesmo que por poucas horas, foi intensa. Corpos e vozes conhecidos por mim à distância viraram performances a

---

<sup>49</sup> MUHLHAUS, 2007, p. 12.

<sup>50</sup> ARFUCH, 2010, p.151.

<sup>51</sup> MUHLHAUS, 2007, p. 16.

que nunca imaginei assistir: “É graças à sua abertura à voz do outro que a entrevista laureia a espontaneidade e a ironia que andam tão escassas.”<sup>52</sup>

Acredito que as personagens dessa história sentiram algo parecido, pois muitas declararam estar abrindo gavetas do armário de memórias pela primeira vez, colocando-me em um papel de protagonismo que o entrevistador, em geral, não tem que ter. “O entrevistador não tem opinião”<sup>53</sup>, decretou Ana Arruda, uma das primeiras mulheres a atuar como jornalista na redação do Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro, em entrevista a Carla Muhlhaus. Diz Carla: “A entrevista hoje carrega consigo uma superexposição não só do entrevistado, mas também do entrevistador.”<sup>54</sup> Ana Arruda complementa: “Então a entrevista exige um certo *acting*, não é? Você tem de virar um pouco ator para fazer uma boa entrevista. Agora, seu papel muda de acordo com o entrevistado – isso é fundamental.”<sup>55</sup> Talvez eu tenha interpretado meu melhor papel com algumas das cantautoras. Provavelmente, não o fiz com todas. Revisitando meus encontros, percebo que omiti opinião em alguns momentos, falei demais em outros, tudo em prol de arrancar um pouco mais de histórias das mulheres que, nem sempre, estavam preparadas para o conteúdo proposto. Normal, se levarmos em consideração a natureza da entrevista, cuja característica funda-se “na mais duvidosa das fontes – a palavra – e corre permanentemente o risco da dissimulação ou da fabulação”<sup>56</sup>. Esse era meu maior medo antes de me dar conta de que, nesse jogo, estaríamos eu e cada uma das cantautoras fazendo uma “dupla criação”<sup>57</sup>, para usar as palavras da Ana Arruda. Seguindo uma das questões que abordei com minhas cantautoras, Ana afirma que mulher e homem entrevistam de forma diferente: “Quando a conversa é entre mulheres, fica um pouco mais na intimidade, como deve ocorrer entre homens. Por que varia tanto a entrevista de pessoa para pessoa? (...) Acredito que a gente está sempre buscando um pouquinho da gente.”<sup>58</sup>

---

<sup>52</sup> Idem, p. 40.

<sup>53</sup> Idem, p. 52.

<sup>54</sup> Idem, p. 42.

<sup>55</sup> Idem, p. 51.

<sup>56</sup> Idem, p. 17.

<sup>57</sup> Idem, p. 50.

<sup>58</sup> MUHLHAUS, 2007, p. 59.

Usando fragmentos como os escolhidos em cada entrevista como corpus de minha pesquisa, acredito que analisar a forma como a voz, o pensamento, a memória e, sobretudo, as experiências dos agentes entrevistados constituiu um suporte para a narrativa no campo da canção popular, que nos faz compreender como esse conjunto se torna produtor de sentido e de diferença. Como perguntar, escutar e estudar as respostas significa remexer um passado, perseguindo pistas de natureza fragmentária que ajudam a construir uma verdade fugidia, além de ter em mente este tipo de limitação, foi preciso tomar cuidado com armadilhas oriundas na natureza das entrevistas. Em *Entrevista, una invención dialógica*, Arfuch aponta que “la entrevista íntima suele rondar el terreno de la biografía o la autobiografía”<sup>59</sup>, mas, após aprofundar seus estudos em torno da relação da entrevista com a literatura, ela questiona a eficácia do suporte na investigação: “¿Es posible obtener datos 'objetivos' de la expresión de la subjetividad, y aun, de múltiples subjetividades? ¿Puede confiarse en relatos apoyados en la fragilidad de la memoria? ¿Es válido extraer de casos individuales conclusiones para el conjunto?”<sup>60</sup>

Além de sugerir como complemento aos estudos da entrevista o aprofundamento nos campos da biografia, autobiografia, da memória e da subjetividade, a professora argentina apresenta problemática específica, que nos obriga a recusar interpretações fáceis ou ingênuas, resultantes de deslumbramentos. Em minhas entrevistas, nem todas cantautoras conseguiram debater todas as questões, mas considerei compreensível e retirei algumas perguntas do resultado final de cada capítulo, mesmo que isso fosse representar uma quebra de protocolo do método acadêmico: com atenção, percebe-se que, enquanto uma artista não consegue articular respostas para certas perguntas, outra me fornece novas questões que eu passo a levar a outras mulheres. Nem todas falaram o que eu esperava ouvir, e por isso eu trouxe alguns teóricos para a discussão. Na verdade, fiz isso também porque passei eu a não compreender seus pontos de vista sobre alguns temas espinhosos ou sua recusa em tratá-los com um olhar que hoje parece já institucionalizado entre as mulheres. Escolher cantautoras de gerações que batalharam mais do que a minha por um lugar ao sol deu mais

---

<sup>59</sup> ARFUCH, 2010, p. 119.

<sup>60</sup> Idem, p. 129.

trabalho do que eu podia imaginar. Segundo a historiadora Mary Del Priore<sup>61</sup>, “para a geração millenium, por exemplo, isso não será mais um assunto”. O trabalho me instigou como pesquisadora, como jornalista, como biógrafa, como cantautora e, acima de tudo, como mulher.

Cada capítulo trata da entrevista com uma cantautora. O primeiro traz Anastácia, forrozeira que teve seus escritos rasgados pelo primeiro marido, mas não aguentou calada, juntou-se a um instrumentista em início de carreira e virou a grande mulher por trás do grande músico Dominginhos. Com ele, compôs “Eu só quero um xodó”, “Tenho sede” e outras mais de 200 canções, mas foi trocada por outra mulher e, apesar de viver de música, a cantautora nunca saiu do seu nicho. O segundo é dedicado a Joyce Moreno, que, assim como Maysa, surgiu tocando violão e, diferente de todas as outras até ali, escrevendo canções na primeira pessoa do singular feminino. Causando um escândalo logo em sua primeira apresentação, no Festival Internacional da Canção de 1967, com a música “Me disseram”, Joyce participou da transição da bossa nova para a MPB, encaixando-se no que ela mesma chama de MCB (Música Criativa Brasileira). O terceiro capítulo dá voz a Martinha, primeira cantora e compositora a se destacar no programa Jovem Guarda, que marcou a explosão da primeira onda do rock brasileiro, ditando moda e inspirando outras mulheres a fazerem rock. O quarto capítulo é dedicado a Leci Brandão, expoente do samba da década de 1970 e que sofreu preconceito ao assumir sua homossexualidade. O quinto capítulo avança para o início dos anos 1980, quando a black music começa a romper com preconceitos – inclusive de militares que comandavam uma ditadura no país – e apresenta Sandra Sá, mulher que celebrou em disco e em público a maternidade de uma mãe solteira. O capítulo seis mostra que, se a música caipira não deu espaço às compositoras, Roberta Miranda rompeu com esse estigma nos anos 1980, primeiro vendendo suas canções a outros cantores e negando as parcerias como prática de mercado, depois cantando e se tornando a Rainha do Sertanejo. O sétimo e último capítulo é dedicado a Margareth Menezes, que também nos anos 1980 surgiu cantando música de bloco afro, quando o movimento axé everfrescia, e conquistando um amor espontâneo do público ao qual a indústria local empurrava cantoras que se encaixavam em outro padrão estético.

---

<sup>61</sup> Entrevista concedida em 13 de novembro de 2019.

De Chiquinha Gonzaga a Margareth, todas essas cantautoras abriram os caminhos para quem veio depois. E não foram poucas. Algumas inovaram, outras seguiram a fórmula já consagrada do sucesso, mas todas beberam de alguma forma nessas fontes. Elas são exuberantes na arte de desenvolver e interpretar a ótica feminina, com suas vozes particulares e conteúdo próprio digno de destaque. Umas tocam além de cantar, outras só cantam, mas todas escrevem e cantam o que escrevem. Cada uma em uma época, ocupando uma parte da cena e trazendo as suas influências e vivências para a música, essas mulheres vêm marcando a história e mostrando que o Brasil – que já era “o país das cantoras” – é também o país das cantautoras.

## 1. ANASTÁCIA: Rainha do forró, única em seu nicho

*A planta pede chuva quando quer brotar  
O céu logo escurece quando vai chover  
Meu coração só pede teu amor  
Se não me deres, posso até morrer*

Anastácia e Dominginhos, “Tenho sede”.

O forró é um estilo musical que incorporou a dança e outros elementos e estilos do Nordeste, como o baião, xote, côco, xaxado e as quadrilhas juninas. O forró e suas vertentes foram apresentados aos brasileiros na década de 1940 por Luiz Gonzaga, um pernambucano que se vestia de cangaceiro e chamava a atenção para a realidade do sertão de onde ele havia saído e apresentava ao Brasil as suas diversidades regionais, pouco conhecidas por grande parte da população e até hoje um pouco relegada dos espaços canônicos da música brasileira. No Nordeste, ele era um dos milhares de sanfoneiros que faziam do gênero a música típica local. Seu diferencial era a composição. Após sua chegada no Rio de Janeiro, ele começou a se apresentar em bares, festas, cabarés e pelas ruas da cidade. Como poucos, Luiz Gonzaga teve a oportunidade de levar as suas versões de forró, xote, baião, xaxado e arrasta-pé ao Sudeste – onde o samba era tido como representante da cultura do país – e a sagacidade de se aproximar das pessoas certas. A partir de 1946, junto ao advogado e compositor Humberto Teixeira, Gonzaga estiliza o baião. Junto ao guitarrista Xavier Pinheiro, ele inicia combinações de arranjos musicais com a guitarra e a sanfona, deixando o estilo mais próximo ao do forró tradicional. Logo ele seria alçado ao posto de O Rei do Baião e do Forró. Alcançou o sucesso já perto dos 30 anos, ganhou o apelido de Rei do Baião e consagrou o forró, fazendo-o ser visto por muitos como o gênero mais originário do Brasil, já que não tem suas raízes em outro país, como o samba tem na África.

Duas décadas depois, algo parecido fez uma pernambucana quase 30 anos mais jovem chamada Lucinete Ferreira, que, ao lançar seu primeiro álbum, foi rebatizada como Anastácia sem ser consultada. No entanto, o caminho para ela seria bem mais árduo, e de certa forma precisaria do empurrãozinho do Rei do Baião. No circuito de forró tradicional, a maioria as composições eram interpretadas por homens e a mulher era retratada como objeto de desejo, de paixão. A primeira mulher a aparecer no universo do forró, na segunda metade da década de 1950, foi Marinês, que se consagrou com o grupo Marinês e Sua Gente. No entanto, ela não compunha. A pernambucana Almira Castilho chegou a compor junto a Jackson do Pandeiro – também expoente da década de 1950 – mas não deixou álbuns.



Lucinete Ferreira nasceu em 30 de maio de 1940 – e foi registrada apenas em 1941, por isso sua certidão de nascimento carrega o erro até hoje –, filha de uma mulher experiente no quesito sofrimento com um homem que nunca mais foi o mesmo depois de um AVC. Sua mãe ficou sozinha no mundo depois de o pai agredir a mãe, assassiná-la por acidente, e fugir em um cavalo. Com a mãe morta e o pai foragido, a órfã caminhou de Igarassu até Paulista, município vizinho de Recife, onde arrumou o primeiro trabalho e conheceu o primeiro marido. Segunda filha desse casamento, Lucinete cresceu sem a presença do pai, que vivia sendo internado em uma clínica psiquiátrica e, quando ela tinha cinco anos, afogou-se após sofrer outro AVC pegando água potável em um poço. Sua mãe teve mais cinco filhos com um motorista da fábrica onde trabalhava, mas praticamente os criou sozinha, pois, apesar de 12 anos ligada ao homem, quase não o via dentro de casa.

Desinibida, Lucinete começou a cantar em um Pastoril – manifestação popular típica do Nordeste – aos 12 anos, mas a música ainda era uma espécie de recreação. Aos 13, foi aprovada para a orquestra da fábrica Cotonificio Othon Bezerra de Mello (antiga Fábrica de Tecidos Apipucos), onde a mãe trabalhava como tecelã, e logo passou a cantar na Rádio Jornal do Comércio. Com 15, além do trabalho na emissora, rodava os bairros à frente de trios de forró. Em 1955, mesmo ano em que Dolores Duran estava lançando seu primeiro álbum sem conseguir emplacar nenhuma de suas composições nele – no ano seguinte, Maysa apareceria com um álbum autoral –, Lucinete descobriu sua aptidão para compor, por causa de um paquera. “Não era comum as mulheres criarem canções. Dolores era crooner e demorou a conseguir colocar suas canções nos seus discos. Marinês não compunha, só cantava. Não lembro de ninguém fazendo forró como eu. Ainda hoje, há poucas”, analisa Anastácia. A inspiração dessa primeira composição foi um rapaz que a pediu em namoro. Ela conta que certa vez havia marcado um encontro com um moço “bem apessoado, que havia mandado um recado”. Quando chegou no cinema de Recife, ele estava conversando com outra moça. Lucinete passou direto e não deu ouvidos quando ele, que foi atrás, disse-lhe que tratava-se de uma amiga. Foi ali que Lucinete entendeu que já era e continuaria sendo uma mulher ciumenta. E, sem dar uma segunda chance ao rapaz, resolveu aceitar o cortejo de outro, o Normando. Na semana seguinte de uma conversa na sorveteria,

animada, Lucinete ficou com vontade de transformar seu sentimento em letra de música. Pela idade, foi uma composição pueril?

Escrevi uma historinha que mostrou que, para a minha idade, eu era muito madura. Fiz uma letra já com melodia que diz assim:

Vou viver minha vida ao lado de quem me quer bem  
Viver sempre alegre, sem lembrar de ninguém  
Você mentia fingindo me amar, eu acreditava  
Também naquele tempo eu não vivia, eu vegetava

Hoje eu sou feliz, nem me lembro de você  
Tenho amor e alegria, tenho até meu bem querer  
Você vive vagando, tentando aventurar  
Você há de saber que mulher como eu é difícil encontrar

Eu tinha 15 anos! Imagine isso! Nem tinha vivido nada ainda... Nunca gravei essa canção. Mostrei para uma colega, a Déa Soares, uma das melhores cantoras românticas da época. Íamos fazer programa juntas e falei para ela que tinha feito uma composição. O forte lá na rádio era Capiba, Nelson Ferreira... Cantei e Déa falou: “De quem é essa letra? E essa melodia?” O maestro Clóvis Pereira ia passando e ela o chamou para dizer que queria cantar minha música. Eu ainda era Lucinete, nessa época. O maestro fez um arranjo lindo, com cordas, meio bolero meio samba-canção. E Déa cantou na rádio. Depois disso, fui compondo uma atrás da outra.

A mãe de Lucinete era rígida, mas compreendeu rápido que música era trabalho, afinal, a filha usava seus pagamentos para ajudar em casa: quando saía para cantar, sempre voltava com algum dinheiro. A liberdade e o incentivo dados pela mãe sem dúvida fortaleceram o empoderamento que Lucinete viria a burilar ao longo de sua adolescência. Nunca saiu de sua mãe qualquer tipo de mensagem que a fizesse achar que não podia cantar, que a música não era para ela ou que não deveria seguir carreira. E a menina nunca parou para pensar se era ou não boa naquilo que fazia; ela simplesmente seguia o seu instinto. Anastácia sequer consegue dizer se ela se sente mais cantora ou compositora: “Como cantora, não me acho excelente intérprete, mas quebro um galho. No meu *métier*, eu me defendo. Como compositora, não sei também se sou excelente, mas gosto de fazer.” Possivelmente, não ter escutado “não” dentro de casa ajudou. Mesmo adequando-se aos modos de sua época, Lucinete podia mais do que muitas outras garotas. Podia circular pela cidade sozinha com 17 anos, e sabia se defender: “Quando ia cantar, toda arrumadinha, pegava o ônibus na periferia sempre com um livro na mão. Na minha cabeça, achava que os rapazes veriam aquilo e achariam que não sou boba.” Lucinete podia também viajar com seu grupo de

colegas de mais idade. Uma delas era a cantora Elise Paiva, que se encantou com Lucinete e, como não tinha filhos, dava uma atenção especial à menina. Quando viajavam juntas, Elise recebia bilhetes com pedidos de cuidado da mãe da amiga. Qual era o tipo de preocupação que a mãe tinha em meados da década de 1950?

Na época da rádio, eu era mais moça e mudei meu jeito de me vestir. Usava uns vestidos bonitinhos, um sapato de saltinho. Eu morava em uma vila e, quando passava, todo mundo vinha para a porta para olhar. Muita gente nem sabia que eu estava cantando na rádio. Uma vez, teve uma vizinha que saiu de seus cuidados e foi até a casa de minha mãe para falar com ela: “Menina, para onde é que tua filha vai todo dia, toda arrumada?” Minha mãe disse que eu ia para a rádio cantar. E a vizinha: “Tu acredita nisso?” Minha mãe disse que sim, que eu não mentia e que ela me ouvia na rádio. A vizinha: “Olha, mulher, acho que você tem que ficar de olho, porque Nininha é muito nova.” Quando eu cheguei, minha mãe começou um “lelelé”... Perguntei se queria me dizer algo, e ela contou que havia ficado muito aborrecida com o que Noemia tinha falado. Eu fiquei chateada: “Mãe, você parou para ouvir essa senhorinha mal informada? A senhora não me ouve na rádio? Não conta o tempo que saio de lá e chego aqui? Se a senhora quiser ir comigo, venha para conhecer o *métier*. Não tem fuleragem lá, não! A pessoa passa o cartão, é um trabalhado como outro qualquer.” Ela não foi porque tinha que cuidar de cinco filhos e uma neta, que minha irmã deixou com ela quando foi para São Paulo, mas acreditou em mim.

O olhar do outro sempre foi uma barreira para o sexo feminino. “Vão dizer”, “vão falar”, “o que vão dizer?”, “o que vão pensar?” são algumas das frases mais ouvidas por mulheres que, sob um olhar conservador, ultrapassam algum obstáculo imposto pela sociedade. E o efeito sobre nós pode ser tão devastador que, certamente, por causa disso, muitas mulheres desistiram de seu sonho e abafaram sua aptidão artística. Uma das principais pensadoras contemporâneas sobre as articulações entre cinema, teorias feministas e estudos pós-coloniais, a israelita radicada nos Estados Unidos Ella Shohat tenta mostrar, em entrevista concedida a Sônia Weidner Maluf e Claudia de Lima Costa<sup>62</sup> publicada na Revista Estudos Feministas de Florianópolis em 2001, que as relações de dominação são mais complexas do que a visão simplista de que o olhar do cinema é masculino. A teórica articula questões de gênero com questões de classe e etnia para mostrar como elas se reproduzem também entre mulheres, segundo as entrevistadoras, partindo de um “olhar antropológico sobre a experiência de gênero em diferentes comunidades e práticas culturais, na relação dessas comunidades entre si, entre leste e oeste, primeiro e terceiro mundo,

<sup>62</sup> *Feminismo Fora do Centro: Entrevista com Ella Shohat*. Disponível em <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2001000100008](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2001000100008)>. Acesso em: 08 ago. 2020

mulheres brancas e mulheres não brancas”. Esse ponto de vista descentraliza o feminismo civilizador do ocidente e o leva a um feminismo “relacional das diferentes comunidades e práticas sociais”.

Tal teoria faz sentido se transposta do cinema para a música e até para fora do âmbito cultural, para a rua onde Lucinete morava e pelos percursos por onde ela passou. Sorte da menina que sempre pôde dialogar e contar com a confiança de sua mãe, cujo comportamento era uma exceção para a época e ainda serve de exemplo para uma ala mais conservadora da maternidade brasileira. Se ainda hoje não é comum as mulheres serem tão encorajadas a trabalharem com música, quem dirá em meados da década de 1950. Sobre isso, Anastácia opina: “A carreira artística não é fácil e alguns pais, prevendo que é difícil se tornar bem-sucedido, exigem que o filho estude outra coisa.” Primeiro obstáculo vencido, em geral o segundo, normalmente, é logo aquele que deveria ser o sustentáculo da carreira da pessoa: a cadeia que envolve o patrão e os colegas de trabalho. Lucinete também não sofreu nenhum tipo de boicote na rádio onde cantou e atuou como comediante, mas, dos homens de seu entorno, ouvia sempre a mesma frase: “Essa bicha é doida!” Durante muito tempo, chamar de “doida” ou de “maluca” era a maneira que os homens usavam para elogiar. Uma “brincadeira” que mais demonstra um estranhamento em relação ao fato de uma mulher ser capaz de “fazer tudo”. Diz Anastácia: “Com homem, isso não acontecia! Essa ótica era normal no meio.” Vencido este quando ainda morava em Recife, o terceiro obstáculo comum à maioria das mulheres que decidem trabalhar no meio musical foi com certeza o mais difícil para Lucinete: ser apoiada pelo companheiro ou ser alçada junto com ele para o sucesso. Por que é tão difícil, para as cantadoras, contar com o apoio de seus companheiros?

Muitas mulheres começam e depois somem porque optam por casar e o marido não quer dividi-las com o sucesso. Até hoje tem isso de o marido e os pais impedirem. Na minha época, tinha muito. Conheci muitas meninas que iam se apresentar na rádio com a mãe e o pai. Os rapazes iam sozinhos, mas as moças nunca chegavam só. Tinha uma de Caruaru que estava sempre acompanhada da mãe, que dizia: “Minhas filhas só vão onde eu estou. Se eu não estou, elas não vão.” Com o tempo, elas deixaram a carreira, casaram-se e nunca saíram de lá. A primeira rejeição que senti foi de meu marido, já quando eu estava em São Paulo, porque começou a pintar um ciúme. Ele achava que eu estava me revelando demais. Mas eu percebi logo o porquê... Ele era um excelente compositor e deve ter pensado: “Essa mulher faz tudo!”

Nesta fala, Anastácia se refere a Venâncio, o primeiro homem com quem se relacionou amorosamente após sua chegada em São Paulo e, antes disso, o primeiro empresário a planejar para ela uma carreira. À maneira dele, claro. O encontro de Lucinete com Venâncio se deu pouco tempo após ela sair de Recife. Decisão tomada, sua mãe, cansada do companheiro ausente, disse a Lucinete que, se a filha fosse ao encontro da irmã em São Paulo, ela iria junto e levaria os cinco filhos. Foram todos. Em 1960, assim que chegou no Sudeste, Lucinete encontrou um conterrâneo, também cantor. Em uma conversa rápida, ele entregou à colega o cartão de visitas e disse que iria lhe indicar a Venâncio e Corumba – Marcos Cavalcanti de Albuquerque e Manoel José do Espírito Santo –, a dupla que cantava “Último pau de arara” e que também fazia empresariamento de outros artistas através da Venca Produções, produtora que tinha como objetivo melhorar o status do nordestino na capital paulista. Lucinete fez algumas visitas ao escritório, mas nunca encontrava um dos dois. Certa vez, deixou foto e uma carta de recomendação do diretor da rádio Jornal do Commercio. Enquanto isso, ela trabalhava na Vasp, extinta companhia aérea. Um dia, ao chegar no “serviço”, soube pelo seu chefe que Venâncio havia ligado para convidá-la para ir ao Paraná fazer uma série de shows. Benevolente, Seu Peixoto liberou Lucinete e disse que arrumaria “uma doença braba” para a “Baianinha” ficar doze dias em casa. Na turnê pelas churrascarias, ela cantou samba, bolete e, entre os forrós já famosos, “Último pau de arara”, “Qui nem jiló” e “O xote das meninas”. Na volta para São Paulo, ouviu de Venâncio que os paranaenses disseram que “a baianinha agradou”. Tanto o patrão de Lucinete, de São Paulo, quanto o contratante do Paraná tinham a mesma mania de muita gente de chamar qualquer nordestino de “baiano”. No caso da cantora, colocaram o substantivo feminino no diminutivo para parecerem carinhosos, mas está implícito aí um preconceito arraigado, que mostra como o povo do Sul do Brasil<sup>63</sup> tratava o nordestino naquela época.

De acordo com Gayatri Chakravorty Spivak, em seu livro *Pode o subalterno falar?*, a mulher periférica é oprimida duplamente, pela desigualdade entre os sexos e pela sua origem excluída pela divisão internacional do trabalho. Com isso, a teórica indiana quer dizer que o deslocamento é diferente para a

---

<sup>63</sup> Na divisão de regiões elaborada em 1942 pelo IBGE e chamada assim até 1969, São Paulo ainda fazia parte do Brasil Meridional junto ao Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

mulher branca, para a negra, para a periférica branca, para a periférica negra etc. Em resenha publicada no periódico O Benedito, Isabela Gaglianone<sup>64</sup> questiona a articulação de poder, desejo e interesse a partir de uma constatação de Spivak, “considerando que o ensaio enfoca o subalterno não como sujeito marginalizado mas como proletariado inserido no capitalismo global”. Ela pergunta: “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante’, como poderia agenciar sua fala?” Para Spivak, segundo Isabela, “a violência epistêmica acaba por ser perpetuada pelo intelectualismo que julga poder falar em nome do subalterno e que funciona como cúmplice do imperialismo, reproduzindo as estruturas de poder e de opressão”. Para comprovar tal afirmação, a filósofa brasileira resgata uma frase da indiana: “Dizer que o sujeito é um texto não autoriza a proposição inversa: o texto verbal é um sujeito.”<sup>65</sup>

Existia um circuito de forró na cidade onde Lucinete escolheu morar, mas a separação desse estilo musical dos outros – tanto os que estavam em alta nessa época quanto os que viriam a se consolidar no mercado brasileiro – sempre deixou transparecer o sentimento hostil de uma parcela dos brasileiros em relação ao povo e à cultura do Nordeste. A teoria pós-colonial denunciou a criação da imagem do Outro pelo Ocidente, apontando o fim do colonialismo no âmbito da política, mas não na mentalidade ocidental, que segue perpetuando socialmente o mesmo discurso. Em *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*, o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos afirma que o segundo milênio foi marcado pelas descobertas imperiais, a empírica, baseada no ato de descobrir, e a conceitual, baseada na ideia do que foi descoberto: “A ideia do que se descobre comanda o ato da descoberta e o que se lhe segue.”<sup>66</sup> O problema é que o descobridor carrega em si uma noção de que o descoberto é inferior e o coloca em uma posição de fragilidade e suscetibilidade a agressões física e epistêmica. Tal violência é, também, uma estratégia de manutenção das relações desiguais, segundo Boaventura. Dentro desse contexto, a imposição cultural seria um dos

<sup>64</sup> *Pode o(a) subalterno(a) falar?* Disponível em <<https://obenedito.com.br/pode-oa-subalternoa-falar/>>. Acesso em: 08 ago. 2020.

<sup>65</sup> Idem.

<sup>66</sup> SANTOS, 2010, p.181.

mecanismos de imposição do opressor. No artigo “A mulher subalterna em ‘Pode o subalterno falar?’” de Gayatri Spivak, Bruna Valença Bacelar alega que “Spivak denuncia como os intelectuais ignoram a divisão internacional do trabalho em suas discussões, não identificam quem é o sujeito de seus estudos, colocando o oprimido nas mesmas condições do ocidental/hegemônico”<sup>67</sup>. De acordo com Bruna, “também por isso, consideram o sujeito como alguém que é, conscientemente, propagador das estruturas de poder e responsável por sua manutenção”<sup>68</sup>. Transformando gênero musical em sujeito, o forró foi oprimido desde o seu aparecimento. Também por isso, quem chegasse no Sudeste vindo de estados como Pernambuco, Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte e Alagoas acabava se unindo e se protegendo dentro desse circuito fundado e fomentado por imigrantes que buscavam oportunidade no mercado de trabalho, normalmente bastante limitado em suas cidades natal. Qual era essa visão que tinham do nordestino?

Quando a música nordestina começou a ser propagada por Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga, falava-se muito naquela imagem agressiva que o nordestino carrega, de sua ignorância, da coisa da peixeira. Eu nunca gostei desse negócio. Quando comecei a compor, pensava em falar das coisas boas do Nordeste: da alegria do povo, das belezas naturais, da religiosidade, dessa fé que as pessoas têm. A sujeira, a gente empurra para baixo da cama. Como morava em São Paulo, tentei urbanizar o forró com uma roupagem poética diferente, com uma ótica diferente. A música nordestina sempre foi relegada, assim como o nordestino. A imagem de povo ignorante se perpetuou. Acho que o problema é que tem poucas rádios que tocam música nordestina. Até mesmo no Nordeste muitas pessoas não dão valor a ela. E a gente tem músicos maravilhosos, como [*o multi-instrumentista alagoano*] Hermeto Pascoal, o primeiro sanfoneiro a me acompanhar na rádio. Uma vez, eu e ele estávamos conversando sobre a evolução da música nordestina e concluímos que, em qualquer lugar do mundo, ninguém a vê como música nordestina, mas como música do Brasil. Eu acho falta esse pensamento aqui no Brasil. Há uma batalha para que o forró seja inserido na MPB, na música popular brasileira, porque é uma coisa criada no Brasil, no Nordeste, e é popular. Só que ainda sofre preconceito.

Lucinete não imaginava ainda que seria duplamente oprimida, afinal, além de forrozeira, era mulher. E o posto de Rainha do Forró a que foi alçada logo em seus primeiros anos em São Paulo a iludiria. De acordo com Mariana Barrêto Nóbrega de Lucena, no artigo “Os debates do movimento feminista: do

<sup>67</sup> In: Neari em Revista / Vol.2, N.2 2016. Disponível em <<https://www.faculdadedamas.edu.br/revistafd/index.php/neari/article/view/387/371>>. Acesso em: 08 ago. 2020.

<sup>68</sup> Idem.

movimento sufragista ao feminismo multicultural”<sup>69</sup>, a crítica norte-americana “Nancy Fraser procura questionar essa nova visão sobre injustiça social. Ela aponta que a questão de gênero, por exemplo, é um problema que envolve tanto aspectos de desrespeito cultural como de desigualdade material”<sup>70</sup>. Para mudar isso, seriam necessárias políticas de reconhecimento e de redistribuição, “devendo-se dessa forma ter uma concepção bidimensional de justiça”<sup>71</sup>. Lucinete foi acolhida pelo escritório de Corumba e Venâncio, que lhe colocaram para cantar nos bares e clubes de forró e, encantados com o carisma e profissionalismo da jovem, indicaram a gravação de seu primeiro álbum. Com poucas mulheres fazendo esse papel nos bailes, nesses primeiros quatro anos em São Paulo, Lucinete Ferreira logo ficou conhecida no nicho como a Rainha do Forró.

Trinta e dois anos mais velho que Lucinete e pernambucano como ela, Venâncio a colocou nos palcos, teve duas filhas com ela e incentivou sua carreira de cantora, mas não a de compositora. Com 25 anos, já mãe de duas meninas, Lucinete lançou seu primeiro álbum em São Paulo e, sem ser consultada, teve seu nome alterado para Anastácia: ela só entendeu que era uma jogada de marketing do diretor artístico da Continental, com o consentimento de Venâncio, quando foi cobrar satisfação do executivo. A cantautora foi até a gravadora porque, ao ouvir um colega de trabalho lhe dizer que suas músicas estavam no disco de uma tal Anastácia, achou que tinham colocado outra mulher na capa do álbum. Ao chegar lá, viu que, na capa do disco, era ela mesma, com outro nome. Venâncio dominou o processo, assumindo o papel de produtor de *Anastácia no Torrado*<sup>72</sup> e incluindo sete faixas de sua autoria ou de seu parceiro, Corumba, no repertório. Das doze canções, apenas uma foi composta por Lucinete, “Forró de salão”, em parceria com Jean Haidar. No seu segundo álbum, *Retirada – O torrado de Anastácia n.º 2*<sup>73</sup>, tem uma composição sua apenas, “Puxa o fole sanfoneiro”. O terceiro, *Canta para o Nordeste*<sup>74</sup>, não tem nada de Anastácia. O de 1968, *Anastácia*<sup>75</sup>, saiu com

<sup>69</sup> 17º Encontro Nacional da Rede Feminista e Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero, Brasil, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/index.php/17redor/17redor/paper/download/100/49>>. Data de acesso: 08 ago. 2020.

<sup>70</sup> LUCENA, 2012, p.12.

<sup>71</sup> Idem.

<sup>72</sup> ANASTÁCIA. LP *Anastácia no Torrado*. São Paulo: Continental, 1965.

<sup>73</sup> ANASTÁCIA. LP *Retirada – O torrado de Anastácia n.º 2*. São Paulo: Continental, 1966.

<sup>74</sup> ANASTÁCIA. LP *Canta para o Nordeste*. São Paulo: Continental, 1967.



quatro composições suas, mas aí ela já tinha se separado e estava vivendo outro momento. A pernambucana, que quando começou a cantar passou a trabalhar como tesoureira na produtora de Venâncio e Corumba, driblou muitas vezes o próprio companheiro – e produtor – que chegava a rasgar seus rascunhos com letras de música. Mais segura de si do que muitas outras mulheres do mercado da música, Lucinete se deu conta de que, se continuasse sendo “dirigida” por Venâncio, acabaria também sofrendo um apagamento de sua faceta mais criativa: a de autora. Em 1965, ela se separou, mas ainda levou um tempo para, artisticamente, conseguir se desvincular daquele sistema viciado. Mas, antes disso, como Anastácia percebeu que poderia mudar esse cenário?

Um dia fiz um samba e mostrei para meu marido. Antes de jogar na lixeira, ele disse: “Presta não, minha fia!” Fiquei quieta, mas catei o papel enquanto ele não via. Numa noite em que ele estava viajando, o sambista Noite Ilustrada passou na produtora. Falei que tinha um samba e queria que ele cantasse. Noite pegou o violão, cantei e ele gostou. Gravou “Conselho de amigo” em seu álbum [*Depois do carnaval*<sup>76</sup>]. Foi a primeira vez que ganhei grana com uma composição minha. Eu fiquei quieta, Venâncio nem ficou sabendo, porque Noite era contratado dele, mas o produtor era outra pessoa. Quando o disco saiu, ele pegou a capa e o encarte, viu meu nome lá e perguntou que música era aquela. Falei: “Não lembra, não? Foi aquela que tu jogou fora!” Ele só respondeu: “Tá ficando danada, essa menina!” Dali eu pensei: “Se o Noite gravou, é porque minhas coisas têm algum valor.” Aí, Waldick Soriano, que vivia lá, gravou música minha também. Aí depois, um monte de gente gravou: Claudia Barroso, Ângela Maria, Emílio Santiago, Gal Costa, Nana Caymmi, Gilberto Gil, Jane Duboc... Eu tenho setecentos e tantas músicas gravadas por vários intérpretes! Do meio regional, Luiz Gonzaga, Clemilda, Marinês, Dominginhos, Trio Nordestino, Abdias, acho que todo mundo gravou! Mas, naquela época, nem havia essa conversa de eu fazer música. As ideias vinham do Venâncio prontas. Em um disco mais para frente, o *Anastácia* de 1968, foi que eu saí com mais musiquinhas, inclusive “Saudade de nordestino”, um baiãozinho que fiz assim que cheguei em São Paulo, que diz assim:

Tá fazendo quase um ano  
Que eu deixei o meu torrão  
Tá fazendo quase um ano  
E eu não posso esquecer, não

Que saudade matadeira  
Que vive a me torturar  
Não consigo mais ter paz  
Só pensando em voltar

Pra rever minha família

<sup>75</sup> ANASTÁCIA. LP *Anastácia*. São Paulo: Continental, 1967.

<sup>76</sup> O álbum foi lançado pela gravadora Philips, em 1966, com “Conselho de amigo”, parceria de Lucinete Ferreira com Itálucia.

que um dia deixei por lá  
 Um ano que estou aqui  
 Parece uma eternidade  
 Saudade de nordestino  
 é bem maior que outra saudade

Não era exclusividade de Anastácia ter um companheiro que a preferisse sob seu controle. Principalmente nesse início da década de 1960, o “normal” era atribuir à mulher a criação dos filhos e os cuidados com a casa. Para a “concepção bidimensional de justiça” proposta por Nancy Fraser, seria necessário aplicar o princípio da paridade de participação, distribuindo recursos materiais a todas as pessoas, para fortalecer a independência e a “voz” delas “e excluindo padrões institucionalizados que depreciam categorias de pessoas e características a elas associadas, de forma a exprimir igual respeito a todos os participantes, dando iguais oportunidades para alcançar a consideração social”<sup>77</sup>. E pessoal. Não era comum ver uma artista bem-sucedida na carreira e no casamento como era, para pegar um exemplo do forró, Marinês. Ainda assim, essas mulheres tidas como bem resolvidas, eram também competitivas. Mesmo com sua carreira já consolidada, a pernambucana cinco anos mais velha que Anastácia ficou aflita quando viu o crescimento de uma possível “competidora” no cenário. Em um artigo publicado no jornal O Estado de S. Paulo intitulado “Por que as mulheres competem entre si?”<sup>78</sup>, a escritora e roteirista Emily V. Gordon afirma que muitas pesquisas sobre a competitividade feminina já foram feitas partindo de uma premissa paternalista ou “mesmo reveladora”. Ela afirma: “Uma resenha de literatura de Tracy Vaillancourt, de 2013, concluiu que as mulheres expressam em geral uma agressão indireta em relação às outras mulheres.”<sup>79</sup> Ela continua: “Esta agressão é uma combinação de ‘autopromoção’, para aparecerem mais atraentes, e de ‘detração das rivais’, mostrando-se traiçoeiras com outras mulheres.”<sup>80</sup> No artigo, Gordon afirma que há duas teorias principais a respeito do motivo pelo qual as mulheres são competitivas de maneiras indiretamente agressivas: “A psicologia da evolução, que utiliza a seleção natural para explicar os nossos comportamentos modernos; [...] A psicologia feminista atribui esta agressão

<sup>77</sup> LUCENA, 2012, p.11.

<sup>78</sup> Disponível em <<https://emails.estadao.com.br/noticias/moda-e-beleza/por-que-as-mulheres-competem-entre-si,10000002348>> Acesso em: 08 ago. 2020.

<sup>79</sup> Idem.

<sup>80</sup> Idem.

indireta à interiorização do patriarcalismo.”<sup>81</sup> A primeira baseia-se na ideia de que as mulheres afasta “o próprio ventre” do perigo físico, “de modo que a agressão indireta nos protege rebaixando a casta das outras mulheres”. A outra determina que a mulher entende como sua fonte de energia a valorização por parte de homens. Diz Gordon: “Em suma, quando o nosso valor está vinculado a quem pode nos engravidar, nós nos viramos umas contra as outras.”<sup>82</sup> Teria Marinês defendido sua carreira como se fosse uma filha ou era apenas medo de deixar de ser valorizada pelos homens que dominavam o mercado, incluindo seu marido, que era também seu músico?

Marinês era só intérprete, assim como a Carmélia Alves, que fazia um misto de baião com MPB e ganhou o título de Rainha do Baião. Mas Marinês era a representante do forró. Quando eu estourei, houve um confronto. Ela não gostou, na época, mas depois a gente ficou amiga. Um dia, ela falou para mim: “Nossa, quando surgiu uma Anastácia, fiquei meio assim... Pôxa, só tinha eu e, de repente, apareceu mais uma!” Coisa de cabeça boba. Mas Marinês não passou dificuldade no mercado, não. Ela foi bem privilegiada, porque procurou Luiz Gonzaga e ele abriu as portas do Nordeste para ela. Acho que a maior dificuldade dela foi quando era nova, com a família. Ela foi valente. Ela é escorpiana. Ela botou o chapéu de couro, pegou um triângulo e disse: “Vou cantar.” E se casou bem cedo para ter o marido do lado, dando o sustentáculo. O Abdias dos Oito Baixos era um sanfoneiro que, além de marido, tocava com ela. Ela venceu decantando o Nordeste em altos brados.

Diferente de Marinês, que subia e descia do palco com o marido, a relação de Anastácia com Venâncio era aberta. Venâncio tinha outra família, mas ainda assim colocava a cantora nesse lugar de esposa que devia estar voltada às atividades do lar e cantar nos espaços e eventos que o interessavam. Aos poucos, essas obrigações foram tomando mais tempo de Anastácia do que a música. Ela nunca o viu como vilão, afinal, ele até que era mais avançado dos que a maioria dos maridos da época, pois a incentivava a cantar e ensinava muito sobre o mercado do forró. A Lucinete, ele apresentou o kardecismo e o vegetarianismo. Como ela diz, muito sábio e com o coração enorme, ele lhe deu “régua e compasso”. Protegendo-se de qualquer tipo de desconfiança que possa surgir em uma conversa como essa – porque o “normal” é que digam que ela se juntou a ele por interesse – ela afirma que não se aproveitou dele, afinal “ele nem tinha dinheiro nem era bonito”. Depois de cinco anos juntos, Venâncio disse a Lucinete

<sup>81</sup> Idem.

<sup>82</sup> Disponível em <<https://emails.estadao.com.br/noticias/moda-e-beleza/por-que-as-mulheres-cometem-entre-si,10000002348>> Acesso em: 08 ago. 2020.

que achava que a relação não ia dar certo porque ele tinha muito ciúme. Na frente dele, Lucinete tinha que usar vestidos com comprimento até o meio da perna e evitar o uso de maquiagem. Ela analisa: “Machismo, a gente sempre conviveu com ele. Eu, que sou nordestina, então... Uma pessoa evoluída tem que tirar de si o preconceito ou o que o faça achar que pode mudar a vida do outro. Temos que viver e deixar que os outros vivam.” E, com um empurrãozinho do Rei do Baião, Luiz Gonzaga, foi a Rainha do Forró quem acabou abandonando o companheiro ao descobrir que ele havia escondido dela que sua carreira estava indo de vento em popa no Nordeste. Ela conta:

Eu acho que ele não levou tanta fé em meu talento. Venâncio me encaminhou, mas, quando viu minha ascensão, ficou preocupado. As pessoas vinham comentar que eu deveria fazer show no Nordeste e ele respondia: “O que ela vai fazer no Nordeste? Se ela fosse sucesso lá, o povo procuraria por ela.” Já fazia cinco anos que eu não viajava, quando, um dia, apareceu no escritório um cara de chapéu de couro. Era o Luiz Gonzaga, que eu já conhecia da rádio de Recife, mas era tão encantada que não tinha coragem de falar com ele. Ele sentou, servi café e, enquanto Venâncio não chegava, foram quase duas horas de conversa. No meio, ele perguntou meu nome. Quando falei “Anastácia”, ele exclamou: “Peraí, eu já ouvi esse nome! Cê é cantora? Você gravou uma música com nome de ‘Uai uai’?” E eu fui respondendo que sim. Aí, ele falou: “Menina, que que cê tá fazendo aqui? Você é sucesso no Nordeste.” Eu falei: “Jura?” E ele: “Pior que é! O pessoal pede até pra eu cantar ‘Uai uai’...” Não acreditei! Conteí minha vida toda para ele, disse que era casada e tinha duas filhas, e por isso não viajava. E ele falou: “Olhe, no dia em que você quiser ir, quiser um apoio, conte comigo! Eu dou as dicas pra você.” Depois que ouvi isso de Gonzaga, falei para minha mãe: “Eu vou alçar voo porque tô sentindo que eu tô demais dentro daquela firma.” Chamei o advogado e acertei a minha parte. Não éramos casados no papel. No contrato com a empresa, até deixei um monte de coisa para trás, porque nunca gostei de briga e não queria brigar com uma pessoa que foi muito legal comigo. Tínhamos as duas filhas e pensei: “Prefiro sair sem nada e recomeçar minha vida. Tenho certeza de que vou me dar bem.” E foi aí que eu comecei batalhar sozinha.

Venâncio já sabia que o álbum de Anastácia tinha ganhado as rádios pernambucanas. E, apesar de ter acreditado nas palavras de Gonzaga, Anastácia se surpreendeu mais ainda ao chegar lá e descobrir que seu nome era mesmo conhecido. Ao retornar à querida *Jornal do Commercio*, foi convidada a dar uma entrevista e teve seu disco tocado por inteiro na programação. Um radialista ainda armou shows para a cantora em Recife e em outras cidades de Pernambuco. Foi aí que Anastácia sentiu que, sozinha, teria que enfrentar um outro desafio muito comum às mulheres: o assédio sexual, no Brasil, introduzido como crime no

Código Penal brasileiro apenas em 15 de maio de 2001<sup>83</sup>. De acordo com Milena Gordon Baker, no artigo “A tutela da mulher no direito penal brasileiro”, “o assédio é uma prática social arraigada, que coloca a mulher em uma posição inferior (de subordinação) em relação ao homem”<sup>84</sup>. De acordo com Simone Alves Santos no artigo “Assédio sexual nos espaços públicos: Reflexões históricas e feministas”<sup>85</sup>, é uma “violência apoiada na naturalização e construção histórica das desigualdades sociais entre homens e mulheres que, diariamente, tenta se apropriar de seu corpo e subtrair sua autonomia, limitando o direito das mulheres ao espaço público”<sup>86</sup>. A autora denuncia que, culturalmente, estabeleceu-se que certos assuntos da vida cotidiana devem ser mantidos em silêncio: “Beijos roubados, assobios, olhares e comentários são comportamentos que, sem denotar ato sexual, configuram uma forma de exercer o poder e a virilidade moral dos homens sobre os corpos femininos. Ao silêncio da mulher, a manutenção do *status quo* é perpetuada.”<sup>87</sup> Para Simone, “a questão do assédio sexual, desse modo, não é diferente, mas ela cerceia, julga e restringe a sexualidade feminina e sua expressão”<sup>88</sup>.

Anastácia não consegue avaliar se os assédios que sofreu restringiram sua expressão, mas certamente limitou suas escolhas em sua trajetória. Naquela ocasião em que estava em Pernambuco, com ela e o radialista, viajaram outras três mulheres, uma delas a secretária do contratante. Como chegaram em cima da hora do show na cidade Usina Trapiche, arrumaram-se todas no mesmo quarto do hotel. Na volta, quando pegaram as suas respectivas chaves na recepção, Anastácia ouviu o funcionário dizer que o delegado já havia pego a chave. A autoridade policial havia cantado no mesmo festival e combinara com o gerente do hotel que era com a cantora mais famosa daquele evento que ele iria dormir. Na recepção, Anastácia questionou o homem, mas evitou ir além na briga para

<sup>83</sup> A Lei nº 10.2248 configura o assédio sexual como crime, tendo como condição para sua caracterização a superioridade hierárquica do sujeito ativo, ou seja, do assediador.

<sup>84</sup> Disponível em <<https://canalcienciascriminais.com.br/assedio-sexual-feminismo/>>. Acesso em: 08 ago. 2020.

<sup>85</sup> Santos, S. A. (2016). Assédio sexual nos espaços públicos: reflexões históricas e feministas. *História, histórias*, 3(6), 27-42. Publicado na Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB. Disponível em <<https://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/download/10907/9567/19585>>. Acesso em: 08 ago. 2020.

<sup>86</sup> SANTOS, 2016, p. 29.

<sup>87</sup> Idem.

<sup>88</sup> SANTOS, 2016, p. 29.

não acabar presa. Ela correu para o quarto das outras mulheres e, no dia seguinte, acordou às quatro da manhã para pegar um ônibus de volta para Recife.

Fiquei brava! “Como é que você programa que vai dormir com uma pessoa sem ela saber?”, questionei o delegado, na recepção. Achei o produtor desorganizado. Como ele leva as meninas e deixa isso acontecer? Houve uma outra situação que foi revoltante também. Fui trabalhar com outro radialista em Campina Grande. Antes de sairmos de Recife, ele passou em casa, conheci a mulher dele, os oito filhos... O cinema estava lotado, o show foi muito bom. Quando chegamos no hotel, ele disse “aqui é seu quarto” e foi colocando a mala. Eu perguntei onde ele ir dormir. E ele: “Aqui.” Falei “nem pensar” e arrumei uma desculpa para ele ir para outro quarto. Acordei de noite com uma pessoa arranhando minha porta e dizendo: “Mainha, painho quer tu.” Acordei meio tonta, achei que era hora de viajar, mas me toquei que não e fiquei quietinha, tampei o ouvido e dormi de novo. Acordei às 8h, tomei banho, e fui no quarto dele. Porta aberta, ele estava contando o dinheiro. Dei bom dia e ele respondeu mal-humorado. Perguntei o que tinha saído errado. Ele disse que o show tinha ido bem, mas que eu era uma tratante. Tive que dizer que esse proveito ele não ia tirar. Ele falou: “Mas foi até bom porque não gosto de mulher baixinha e meio gordinha.” E eu respondi: “E eu não gosto de homem da cabeça e sem pescoço. Vai, vamos embora.” Quando voltei com Luiz Gonzaga, chegamos no Recife fomos no programa de rádio desse cara. Eu já tinha contado a história para Gonzaga e mostrei a ele de quem se tratava: “Sabe aquela história do painho quer tu? É esse!” Gonzaga foi entrando no estúdio e falando: “Mainha, painho quer tu.” E eu, falando para Dominginhos: “Gonzaga é doido!” O homem não lembrou ou fingiu que não lembrou. Depois que saímos, Gonzaga falou para mim: “Que cabra safado!”

A amizade com Luiz Gonzaga, de certa forma, foi um apadrinhamento que protegeu Anastácia e, também, abriu caminho para que ela pudesse viver o maior amor e compor as melhores canções de sua vida. Anastácia atuava em um programa humorístico da televisão de São Paulo. Ao vê-la no palco, Gonzaga a convidou para participar junto ao forrozeiro Genival Lacerda de um programa na TV Continental, no Rio de Janeiro, chamado *Noite impecável*. Na coxia, a cantora se impressionou com um moreno bonito, vestindo blusa de gola rolê e calça creme. Perguntou quem era o outro músico e ouviu ele dizer que se tratava de Neném do Acordeon, que tinha sido apadrinhado por Gonzaga e passado a usar o nome de Dominginhos. Hospedada na casa de Gonzaga por três meses, soube pela esposa do músico, Helena, toda a história do sanfoneiro por quem tinha se apaixonado à primeira vista: Dominginhos havia “feito mal” a uma adolescente aos 17 anos – ou seja, tinha tido relação sexual – e acabou obrigado a se casar com ela. Não usava aliança nem falava no assunto. Anastácia pensou em recuar, mas seu coração e o destino não deixaram. Ao voltar a São Paulo, recebeu uma ligação de Gonzaga lhe convidando para abrir os shows que faria na turnê de

lançamento de seu livro biográfico *O sanfoneiro do riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga – O Rei do Baião*<sup>89</sup>. Há poucos dias da viagem, ele ligou novamente para Anastácia para lhe dizer que havia trocado de sanfoneiro, pois queria dar uma força a Dominginhos. Àquela altura, o jovem pernambucano tinha 25 anos e Anastácia, 26, e ela já estava completamente apaixonada. Ela conta:

Com a história do casamento, achei que estava tudo estragado, mas quem disse que eu tirava ele da minha cabeça? Ele foi uma doença na minha vida... Antes de viajar com Gonzaga, eu passava no hotel onde os forrozeiros se hospedavam quando vinham tocar em São Paulo, só para perguntar se ele havia passado por lá. Fiquei uns três meses atrás dele e o homem não vinha. Eu não tinha telefone e também não queria perguntar se ele tinha a ninguém, para não chamar atenção. Até que, um dia, nos encontramos no aniversário do Júlio Antônio, dono de um dos forrós. Achei que fosse só um bolo e, quando cheguei, estava todo mundo dançando. Falei que não ia cantar, pois não tinha levado sanfoneiro. De repente pulou alguém atrás de mim e falou: “Eu acompanho você.” Era ele, sem aliança! Não aconteceu nada entre a gente, mas fiquei enlouquecida pelo cara. Três meses depois, Gonzaga ligou para fazer o convite: eu iria abrir o show fazendo meu número como atriz e ajudaria a divulgar o livro que ele ia lançar pelas ruas por onde passáramos. Topei, claro. Gonzaga disse que ficaríamos quatro meses e iriam com a gente o sanfoneiro Ari Coutinho e o zabumbeiro Toinho. Perto da viagem, ele me avisou que não levaria mais o Ari, mas o Dominginhos. Fiquei muito feliz. Ele dirigia, Gonzaga ia no banco do carona e eu e o zabumbeiro, atrás. Ele era calado, só assoviava. Eu achava tudo lindo. Estava perdidamente apaixonada... E quietinha, porque Gonzaga era padrinho do casamento dele. Nessa viagem, ele me estendia a mão para descer do carro e fazia esses galanteios, sabe? Três meses se passaram e não rolou nada. Até que Gonzaga começou a pedir para eu e ele irmos divulgar o show nas zonas rurais. Aí lascou! Nós dois, no meio do mato, colocávamos o rádio alto e tome de beijos e amassos. O algo mais aconteceu somente no último dia, mas eu falei que não queria atrapalhar o casamento de ninguém.

Formou-se um casal pelas costas de Gonzaga. Formou-se também uma das parcerias mais famosas e frutíferas do forró brasileiro. Ao escutar Dominginhos tocando duas melodias pela janela do quarto do hotel, em uma das cidades por onde a trupe passou, Anastácia escreveu duas letras: o baião “Um mundo de amor” e “De amor eu morrerei”, que a cantora Marinês gravou em 1970 para o LP *Sonhando com meu bem*<sup>90</sup> e Gal Costa registrou em 1974 para um compacto simples e para a trilha da novela *Os Inocentes*<sup>91</sup>, da Rede Tupi. “Bati na porta do quarto dele e falei que tinha escrito as músicas. Ele falou: ‘Tá linda, Anastácia!

<sup>89</sup> SÁ, Sinval. *O sanfoneiro do riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga - O Rei do Baião*. São Paulo: Thesaurus, 1966.

<sup>90</sup> MARINÊS. LP *Sonhando com meu bem*. Rio de Janeiro: CBS, 1970.

<sup>91</sup> VÁRIOS. LP *Os Inocentes*. São Paulo: Philips, 1974.

Você foi a primeira pessoa que colocou letra numa melodia minha'. Foi assim que começou nossa parceria, que resultou em mais de 250 canções", conta Anastácia. Era o ano de 1967 e, até ali, ele havia lançado apenas um álbum solo, em 1964, com pouca repercussão. Dominginhos ficou conhecido como "o sanfoneiro de Anastácia", mas ela não deixou o músico se contentar com pouco e fez ele vencer a insegurança e começar a cantar também nos shows. Dominginhos achava sua boca grande e sua voz, grave demais. Anastácia levantava sua auto-estima e, logo, eles estariam dividindo a apresentação em duas vozes. O status civil de Anastácia continuou o mesmo de antes de ela romper com Venâncio: era casada – não no papel – com Dominginhos, e ele seguia casado e indo ao Rio toda semana para passar três dias com a família. O primeiro álbum de Anastácia gravado depois dessa temporada com Dominginhos, *Torrão de Ouro*<sup>92</sup>, foi lançado em 1971 com dez das doze faixas assinadas por ela, metade em parceria com o acordeonista. E, dali em diante, foi assim: Anastácia não deixou mais que produtor algum dissesse o que ela iria gravar. E, se suas letras já tinham aspiração autobiográfica, apaixonada, ela colocou muito mais seus sentimentos para fora. Ela afirma categoricamente que:

Toda música que componho tem uma história. Sempre fui motivada por algo que vejo, algo que se passou comigo ou com alguém que conheço, ou por algum tema que me inspira a desenvolver uma história. E eu fiz muita coisa autobiográfica, sim. Compus muitas para Dominginhos, para a pessoa dele e para o músico. Escrevi várias questionando nossa relação. A fase com Dominginhos foi a mais autobiográfica e foi muito frutífera. A inspiração era enorme. Em "Contrato de separação", Dominginhos foi meu muso inspirador. Tem uma que Claudia Barroso gravou chamada "Pedaço de papel" [*no LP Claudia Barroso, de 1976*], que fala sobre a certidão de casamento. Surgiu em um momento em que estávamos debatendo o fato de Dominginhos ainda ser casado, e eu respondi: "Essa coisa para mim não é importante, acho que o sentimento é mais importante do que um pedaço de papel." Percebi que isso dava música e ficou assim:

Já não suporto mais a vida que levamos  
Vivendo de aparência e aos outros enganando  
Você não é feliz nem eu sou feliz também  
Pois vivemos separados

... Não lembro essa parte...

Se você gosta de mim, venha viver ao meu lado  
Resolva os problemas, são coisas do passado  
Viver só de aparência é terrível, é cruel  
O amor é bem mais sério, não um pedaço de papel

<sup>92</sup> ANASTÁCIA. LP *Anastácia*. São Paulo: RCA Camden, 1971.



Dominguinhos era medroso, não enfrentava os problemas. Ele vinha com uns argumentos que eu não aceitava. Ele só teve um casamento, com a Janete, mãe dos filhos dele. Eu perguntava se a gente ia sempre se esconder atrás de uma certidão, se aqui em São Paulo todo mundo sabia que a gente vivia junto. Mas também fiz músicas enaltecendo as qualidades dele, apostando que um dia ele ia ser famoso. Ele tinha uma certa mágoa por achar que tinha um valor que ninguém reconhecia. Eu, na minha fé em Deus, que eu sempre tive, e como kardecista, acredito que tudo tem uma razão de ser. Eu dizia: “Eu tenho certeza que um dia o povo vai reconhecer o seu valor. A mídia vai reconhecer. Fique firme. Tenha fé. E, quando isso acontecer, eu vou ficar muito feliz.” Fiz uma música sobre isso. Ele colocou a melodia e gravou [*no álbum Domingo menino Dominginhos, de 1976, no qual das doze faixas, apenas duas não tem Anastácia como co-autora*]. Chama-se “Cheguei pra ficar” e diz assim:

Ó, minha gente, cheguei  
Cheguei e vim pra ficar  
Trago a certeza comigo  
que eu cheguei pra demorar

Trago nas mãos um aperto  
Nos olhos, trago esperança  
No coração trago amor  
E no futuro muita crença

Vejo na terra, plantio e colheita  
Vejo no mundo prenuncio de paz  
Vejo alegria nos olhos do povo  
Aqui vou ficar, não vou sair mais

A profecia se cumpriu. Em 1973, Dominguinhos encontrou Guilherme Araújo em uma rua de São Paulo e acabou convidado pelo empresário de Gal Costa a acompanhá-la na turnê do álbum *Índia*<sup>93</sup>. Naquele mesmo ano, Marinês lançou o álbum *Só Pra Machucar*<sup>94</sup> com sua leitura de “Eu só quero um xodó”. Ao ouvi-la, Gilberto Gil quis gravar também. O cantor e compositor baiano acabou absorvendo Dominguinhos como acordeonista de sua banda e registrou a sua parceria com Anastácia no compacto que tinha “Meio de campo”, de sua autoria, no lado 1. A leitura de Gilberto Gil estourou no Brasil todo, tornando Dominguinhos e Anastácia o casal mais conhecido do meio do forró e a música, um sucesso nacional – que depois acabou ganhando mais de 400 outras releituras. Diz Anastácia: “Eu fico mais feliz em ver alguém cantar uma música minha do que eu mesma cantando, porque o intérprete canta o meu sentimento.” Lamentavelmente, a expectativa em relação ao papel da mulher na música é tão baixa que grande parte dos ouvintes esquecem que Anastácia é a autora dessa

<sup>93</sup> COSTA, Gal. LP *Índia*. São Paulo: Philips, 1973.

<sup>94</sup> MARINÊS. LP *Só pra machucar*. Rio de Janeiro: CBS, 1973.

canção: “Gil cantou ‘Eu só quero um xodó’ e se envolveu tanto com a música que perguntavam se era dele ou dele com Dominginhos.” E assim foi por anos: Anastácia sempre muito conhecida no circuito do forró, mas esquecida por quem acompanhou a trajetória de Dominginhos na MPB. Gilberto Gil registrou ainda outra parceria do casal, “Tenho sede”, em seu épico álbum *Refazenda*<sup>95</sup>, no qual ele incluiu também sua primeira composição dividida com o acordeonista, “Lamento sertanejo (Forró do Dominginhos)”. Se ela possivelmente estava perto de alcançar um lugar menos subjugado da música brasileira – depois de incluir em seu currículo nomes como o de Gil e Gal – essa hora não chegou. Anastácia foi sendo invisibilizada aos poucos pelo próprio parceiro, tendo inclusive acreditado por bastante tempo que sua composição era limitada. Foi um colega músico que chamou a atenção para o seu talento para além do canto e da escrita. E, afinal, qual foi a influência que Dominginhos exerceu em sua obra?

A soma foi muito importante. Ele não fazia letra. Eu fazia melodia, mas não era das melhores. Por eu não tocar nenhum instrumento, minhas melodias nunca foram muito trabalhadas, porque são mais intuitivas. Oswaldinho do Acordeom, mestre da sanfona, uma vez me disse: “Aí é que você se engana, Anastácia. Você tem um instrumento mental, e não são todas as suas melodias que são fáceis, não.” Então, é um dom que recebi não sei por quê. No entanto, desde que conheci Dominginhos, achava ele um mestre. Qualquer acorde dele era alucinante. E ele não fazia outra coisa senão tocar. Ele só parava quando ele queria arejar as ideias. A gente morava ali na Rua Marquês de Itu [*São Paulo*], e ele saía para dar uma volta na Praça de República, para ir ao cinema. Uma hora e meia depois, voltava, pegava na sanfona, tocava algo de música popular e já começava a criar. Sempre que Dominginhos fazia isso, eu ficava atenta. Eu entendia a grandiosidade do que ele estava tocando. Acho que foi o período mais fértil e mais valorizado de minha carreira como compositora. Passei a colocar letras nas melodias tão bem-feitas dele. Como cantora, mudei muito depois dele. Tocamos juntos por quase onze anos. A gente quase não ensaiava. Quando ele não conhecia a música, passava uma vez e só e estava pronta. Ele nunca deu um tom errado, uma harmonia que não fosse perfeita. Depois dele, fiquei muito exigente em relação aos músicos. Toquei com bons sanfoneiros, mas ninguém igual a ele.

Até 1976, Dominginhos seguiu gravando álbuns com mais faixas instrumentais do que cantadas, só que, a partir de *Festa no Sertão*<sup>96</sup>, passou a recheá-los com suas parcerias com Anastácia. Em 1976, mesmo ano em que morreu a mãe da pernambucana, o músico criou coragem e cantou com mais segurança *Domingo menino Dominginhos*<sup>97</sup>, disco com uma faixa assinada por

<sup>95</sup> GIL, Gilberto. LP *Refazenda*. Rio de Janeiro: Philips, 1975.

<sup>96</sup> DOMINGUINHOS. *Festa no sertão*. Rio de Janeiro: Tropicana, 1973.

<sup>97</sup> DOMINGUINHOS. *Domingo Menino Dominginhos*. Rio de Janeiro: Philips, 1976.

Anastácia, nove das doze faixas assinadas pela dupla, inclusive “Cheguei pra ficar”, a música que ela compôs como incentivo para o músico introjetar a informação de que ele não estava apenas de passagem pelo cenário musical brasileiro. A partir dali, ele ganhou a alcunha de “sanfoneiro pop”, mas não demorou muito para o sucesso subir à cabeça e Dominginhos acabar trocando Anastácia tanto musicalmente quanto amorosamente. Com o aumento dos convites para tocar com grandes nomes da MPB e com o reconhecimento por seu trabalho solo, Dominginhos começou a negar convites de Anastácia para acompanhá-la nas turnês nordestinas para as quais ela era convidada. Depois de 12 anos de parceria, ela sentiu o distanciamento. Em 1978, Anastácia ouviu Dominginhos dizer que havia se apaixonado por outra mulher, uma cantora 15 anos mais jovem. Ficaram como herança as mais de 250 composições em parceria – entre elas “Sanfona sentida”, gravada por Luiz Gonzaga –, caixas com fitas K-7 cheias de melodias inéditas do acordeonista, uma paixão irrefreável que fez com que Anastácia sofresse muito e a escolha do mercado pelo homem da relação:

Depois que ficou mais conhecido, ganhar dinheiro, ele finalmente se separou da esposa, mas estava ausente. Um dia, fui buscar um dinheiro na associação de direitos autorais e vi o carro dele estacionado lá. Descobri que Dominginhos estava em São Paulo e não tinha vindo para nossa casa. Ele chegou horas depois mentindo, dizendo que tinha acabado de chegar na cidade. Pressionei e ele veio me dizer que não queria mais ficar firme com ninguém. Mandeí ele embora e, no dia seguinte, ele me ligou para dizer que não tinha tido coragem de me contar que se apaixonou por uma cantora e compositora de 20 anos. Fiquei arrasada. Foram doze anos comungando a mesma hóstia, fazendo tudo junto... Ele era uma pessoa superdependente! Mudei a maneira dele se vestir, ele era cafona! Eu pagava tudo para Dominginhos aqui em São Paulo, porque ele estava sempre sem dinheiro. Hoje, não me arrependo, mas passei um ano difícil, no qual ele ainda me ligou, me encontrou, mas não largava dela. Dei um basta. Peguei tudo dele que tinha em casa – e aí me dei conta de que ele já tinha levado as melhores roupas – e fui para um terreno vizinho de casa com dois litros de álcool, uma caixa de fósforos grande e uma peixeira. As fitas K-7 com milhões de músicas lamberam rapidinho. O pôster era de um material difícil de queimar, então, rasguei ele todo com a peixeira. O fogo apagava e ficava aquela foto sorrindo para mim. Aí eu tacava peixeira, mas o negócio era duro. Eu estava enlouquecida, passei duas horas ali até acabar álcool e fósforo. No final, tive que trazer o quadro de volta e pedir ao lixeiro para levar aquela imagem dele lindo, maravilhoso. Ficamos vinte anos sem nos falarmos. Ele dava entrevistas e não falava no meu nome nem para dizer que eu era parceira nos sucessos. Isso foi o que me deixou mais mordida, porque parecia que ele queria acabar com minha carreira.

O mercado da música sempre seguiu os moldes imperialistas de funcionamento. Para Spivak, esse imperialismo que determina como é uma boa sociedade restringe a mulher como objeto de proteção. “Como se deveria

examinar a dissimulação da estratégia patriarcal, que aparentemente concede a livre escolha como sujeito?”<sup>98</sup>, pergunta a autora, trazendo à tona o paradoxo da livre escolha. Para Isabela Gaglianone, em sua resenha, “a constituição do sujeito feminino em vida, assim, mostra-se como o lugar daquilo que Lyotard chamou de ‘différend’, um espaço de inacessibilidade, intraduzibilidade, de dois modos de discurso em disputa”<sup>99</sup>. Ela cita Spivak: “Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher de Terceiro Mundo’, encurralada entre a tradição e a modernização.”<sup>100</sup> Isso significaria, para Isabela, que “o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado, uma vez que a própria ‘construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina’”<sup>101</sup>. Pelo texto de Spivak, Isabela compreendeu que “desinvestido, portanto, de qualquer forma de agenciamento, enquanto sujeito necessariamente heterogêneo, o subalterno – e especialmente a subalterna –, não pode, de fato, falar”<sup>102</sup>. Ou, como simplifica Bruna Valença Bacelar em seu artigo, “a mulher é impedida de falar ou não é ouvida, pois sua identidade foi deslocada de forma a considerá-la sempre inferior à identidade masculina”<sup>103</sup>, o que nos leva a resgatar a afirmação de Joan Scott em seu artigo “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”: “O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder.”<sup>104</sup>

Possivelmente, a eminência de ver Anastácia se sobressaindo novamente – como ele via acontecer no ambiente do forró – fez com que Dominginhos optasse por caminhar junto a uma personagem menos consistente no cenário, e menos dona do próprio nariz. Não é raro as mulheres serem deixadas por seus

<sup>98</sup> SPIVAK, 2010, n.p.

<sup>99</sup> *Pode o(a) subalterno(a) falar?* Disponível em <<https://obenedito.com.br/pode-oa-subalternoa-falar/>>. Acesso em: 08 ago. 2020.

<sup>100</sup> *Pode o(a) subalterno(a) falar?* Disponível em <<https://obenedito.com.br/pode-oa-subalternoa-falar/>>. Acesso em: 08 ago. 2020.

<sup>101</sup> Idem.

<sup>102</sup> Idem.

<sup>103</sup> In: Revista / Vol.2, N.2 2016. Disponível em <<file:///C:/Users/conta/Downloads/387-1482-1-PB.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2020.

<sup>104</sup> W. SCOTT, Joan. *Gênero: Uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade, v.15, n.2, jul./dez. 1990, traduzido da versão em francês. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>>. Acesso em: 10 set. 2020. P. 86.

companheiros porque eles não suportam seu sucesso. Muitos não gostam da ideia de ver suas companheiras atraindo mais as atenções: isso as tiram do “seu” lugar de “do lar” para um pedestal onde ela passa a ser um corpo objetificado. Por algum tempo, Dominginhos tentou manter a relação com as duas, mas Anastácia estava machucada demais para aceitar o papel de amante. Até cantar ficou difícil para ela, conforme conta: “Depois de Dominginhos, fiquei seis meses sem cantar, levada pela minha emoção. Um dia me dei conta de que eu cantava antes dele, e não podia parar minha vida. Mas foi difícil me adaptar à sonoridade dos outros sanfoneiros.” E foi preciso a cantautora levar uma chamada de um músico para perceber que estava deixando seus sentimentos influenciarem sua produção: “Um dia, um deles falou que não ia mais tocar comigo porque, por causa dos meus olhares durante os shows, sentia que eu queria que ele fosse Dominginhos. Pedi desculpas, expliquei que ainda estava baqueada e pedi para ele ficar.” Depois dessa turbulência, não foi fácil para Anastácia reerguer a cabeça, afinal, além da dor, tinha que lidar com os comentários que amigos, parceiros e empresários faziam sobre a nova mulher de Dominginhos. No entanto, aos poucos ela foi voltando à rotina de shows, às gravações de suas composições, agora, sem Venâncio nem Luiz Gonzaga nem Dominginhos. Não demorou muito para que ela novamente sofresse assédio em bastidores de shows. Como foi retomar a carreira solitariamente?

Uma vez, nos anos 1980, marcaram um show para mim e para o Oswaldinho do Acordeon no interior de São Paulo. O cara me viu no programa de televisão e me contratou. A menina que vendeu o show encaixou o Oswaldinho. Nesse tempo, eu tocava com um sanfoneiro e não tivemos tempo de passar o som. Tomei banho, estava com um vestidão, liguei para o acordeonista para a gente ajustar o repertório no meu quarto. Estávamos ensaiando quando bateram na porta. Achei estranho não ter recebido um aviso da portaria. Abri a porta e o contratante já entrou tentando me agarrar, pois não viu que eu estava com o menino. Eu falei: “Opa, o que é isso?” E ele disse que queria me cumprimentar. Falei “muito prazer, Anastácia” e apresentei Acrísio. Aí ele freou. Isso foi vinte anos depois do que eu passei no Nordeste, o mesmo tipo de comportamento, só que aqui no Sudeste. Quando ele saiu, falei para Acrísio que isso não pode ser considerado normal. Mesmo que o homem queira investir, tem que fazer isso com ética. Ainda bem que o menino estava lá, senão eu podia ter sido forçada. Aí, fui fazer o show. Oswaldinho entrou primeiro, e ele tocava com uma banda, em que um dos irmãos era técnico de som. Quando acabou, ele saiu correndo para dar tempo de chegar em outro show. Quando entrei, o técnico da casa tinha sumido. Eu dizia “boa noite” e era tanto apito [*microfonia*]... Meu sanfoneiro ligou o instrumento e, mesma coisa, foi apito para tudo que é lado. Eu falava “por favor, cadê o técnico?” e o homem não apareceu até hoje. O contratante mandou o técnico embora na hora do meu show. Até que, em um certo momento, falei que não dava

para cantar assim, pois vi logo que era boicote daquele vagabundo. No outro dia, ele mandou me chamar para acertar. “Vou te dar 50% porque o show da Anastácia não agradou”, ele disse. A secretária dele ainda tentou me defender: “Você viu que ela não conseguiu cantar uma música direito? Ninguém entendia o que ela estava falando.” E eu falei: “Tenho 30 anos de carreira e nunca ouvi isso na vida. Veja se tem no contrato que Anastácia ia trazer um técnico?! O problema foi do som do senhor.” Aí eu vi que estava perdendo tempo e decidi ir embora. Sou geminiana, não gosto de confusão, mas não venha botar a pata na minha cabeça, impor alguma coisa, que fico brava. Ele era um cara ordinário, safado, me conhecia da televisão. Anos se passaram e até hoje eu fico p. da vida de lembrar.

Os sonhos da infância, Anastácia realizou, mas o nome que ficou mais conhecido na mídia foi o de Dominginhos. Se descer de um palco sozinha é difícil, compor, para Anastácia, é o contrário. Como ficou sua produção sem seu principal parceiro?

Tive e tenho outros parceiros. No disco novo, tem Zeca Baleiro e Chico César compondo comigo. Cada parceria é de um jeito. Com Dominginhos, ele nunca fez uma letra. Nunca teve aptidão para isso. O dom dele era fazer melodias e arranjos maravilhosos. Mas letra, ele não tinha noção de como começar. Vez ou outra ele me dava um tema: “Ah, eu queria falar sobre isso.” Alguns, eu aproveitava. Outros, não. Um dia, ele chegou para mim dizendo que queria fazer uma música falando do guarda noturno, algo como “a garota que eu gosto é do guarda da esquina”. Eu já imaginei que, no mínimo, ele estava querendo se enrolar com alguém e descobriu que ela era namorada do guarda da esquina. Falei: “Não desmerecendo o guarda noturno, não vou fazer, não.” Uma vez, ele pediu para eu fazer uma música para Gal Costa que tivesse aquele jeito mole dela. Fiz a letra de “Dengo da Bahia” e ele gravou. Era uma sintonia braba. Eu falava que poderia mudar se ele não gostasse, mas Dominginhos sempre gostava de tudo. Sozinha, eu faço um monte de músicas. De noite, é a melhor hora para compor. Até andando me vem uma ideia musical, e eu não perco a oportunidade. Adoro gravador de fita K-7. Desde o início, usei fita K-7. Tinha aquele gravadorzão, depois foi diminuindo. Tenho algumas daquelas fitas ainda. Esses dias estava olhando minhas fitas e pensando como fazemos besteira na vida... Eu tinha umas 45 fitas com melodias de Dominginhos e conversas nossas. Eu perdi esse lance e não vou me perdoar jamais por isso. Não costumo me arrepender das coisas que eu faço, mas por isso eu não me perdoo. Eu não deveria ter misturado as coisas... Mas eu me perdi... Fazer o que?

Mesmo separada de Dominginhos desde 1978, Anastácia sempre volta a falar dele, não só em entrevistas como em suas composições: “Dominginhos foi minha maior inspiração, e acho legal a maneira como eu abordo a situação. Conto uma história com início, meio e fim que convence.” Freud poderia dizer que Dominginhos foi um trauma e por isso Anastácia segue revivendo essa memória. De acordo com a teoria freudiana, o trauma é a noção que um sujeito tem de que falhou ao escapar de uma experiência traumatizante e, por isso, ele a revive compulsivamente como se fosse um ensaio que o preparará para uma possível

repetição e para buscar um desfecho diferente<sup>105</sup>. A cantautora bem que tentou conciliar carreira com vida pessoal, mas, sem lamúrias, ela lamenta não ter conseguido. E esse talvez seja o maior dilema de sua biografia, pois, como cantora e compositora, ela alega ter poucos desafios: “Como cantora, gosto ainda de fazer show, de estar com o público, mas há pouco espaço hoje em dia. Minha voz, graças a Deus, não mudou. Como compositora, acho que tem muita gente fazendo música em direções diferentes.” É curioso que, apesar de reconhecer a diversificação do mercado como um obstáculo, Anastácia acompanha o movimento e se adequa a ele sempre que solicitada (ou inspirada). Ela se sentiu lisongeadada quando uma das duplas sertanejas mais famosas do Brasil, Zezé Di Camargo e Luciano, gravaram “Tenho sede” em uma participação no álbum *Dominguinhos é Tradição*<sup>106</sup>, do acordeonista.

Aqui em São Paulo, predomina o sertanjo. Gosto dos mais antigos, esse novo é muito misturado. Eu sou adaptável, só precisaria mais contato com esses artistas novos. Até fiz uma bem no estilo deles, só que com uma letra diferenciada, falando de amor. A faixa se chama “A forma de amor” e nunca foi gravada por nenhuma dupla. Diz assim:

Depois de provar do seu beijo foi que entendi  
A forma de amor que você me ofereceu  
Foi um beijo intenso, gostoso igual nunca senti  
O gosto do beijo molhado que você me deu  
Vou à luta, mas vou ganhar você pra mim  
E ninguém vai roubar de mim esse querer  
Eu subo o monte Everest 200 por hora  
Mas juro que seu coração será meu agora.

Sobre o amor, é por causa dele que Anastácia afirma que a forma como as mulheres compõem é diferente da do homens: “A maneira como a mulher vê o amor é diferente, é mais melosa, condescendente. Homem é abrupto, é tudo jeito dele: ‘Ou você é minha ou...’. Uma coisa meio animalesca. Eu me posiciono no feminino, na maneira doce como a mulher ama.” E Anastácia acha que fã homem pensa diferente de fã mulher?

<sup>105</sup> FULGENCIO, Leopoldo. A noção de trauma em Freud e Winnicott. Nat. hum., São Paulo, v. 6, n. 2, p. 255-270, dez. 2004. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-24302004000200003](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302004000200003)>. Acesso em: 08 ago. 2020.

<sup>106</sup> DOMINGUINHOS. *Dominguinhos é Tradição*. São Paulo: Continental, 1995.

Com certeza! O homem, na carreira artística, é mais valorizado do que a mulher. Normalmente, uma pessoa é fã de uma mulher, mas é muito mais fã de um cara. Eu tenho uma teoria de que, cada artista macho que uma fã vê, no imaginário dela, ele pode vir a ser um namorado. É raro acontecer. Mas dá para medir da seguinte forma: você anuncia um show de mulher, vai gente; você anuncia um show de homem, as meninas chegam às seis da manhã para garantir o lugar mais perto dele. É só comparar os shows do Luan Santana com os das meninas da mesma geração. Eu mesma fiz um show antes dele uma vez e percebi que estava fazendo as fãs dele engolirem meu show. O homem não tem esse imaginário. Eu falo isso porque acontecia comigo, antes de eu ser artista. Eu me apaixonei por Anysio Silva, mas tanto que nem dormia de noite. Um dia, já depois do sucesso, fui ao programa do Bolinha e quem estava lá? Anysio Silva, já um senhor. Ele falou que “Eu só quero um xodó” era muito boa, e eu decidi contar essa história para ele. Falei: “Menino, você me tirou boas noites de sono.”

Anastácia concorda que o homem é mais valorizado do que a mulher no mercado da música, mas acredita que essa realidade está mudando. “É uma coisa gradativa, né? Mas a mulher hoje já marca presença em vários setores, graças a Deus, e a tendência disso é a mulher estar em todos os setores daqui a algum tempo”, analisa Anastácia, que tem esperança de que as mulheres estarão cada vez menos no papel das personagens de “Amiga”, a única canção de seu repertório que só faz sentido se cantada por uma mulher. Gravada por Claudia Barroso em um álbum epônimo de 1971, a composição fala da disputa entre mulheres por um homem:

Amiga,  
O rapaz que você gosta me pertence  
Vê se agora se a certeza lhe convence  
E você dá um jeitinho de esquecer

Amiga,  
Companhia no trabalho ele lhe faz  
Mas a noite quando chega tão cansado  
Nos meus braços é que ele encontra paz

Amiga,  
Não condeno, pois por isso já passei  
E um dia você há de encontrar  
O amor que eu há muito encontrei

Ainda sobre amor – tema que ela mais gosta de cantar e falar – a cantautora reivindica mais respeito e espaço para artistas LGBTQIA+:

Independente de sexo ou gênero, se a pessoa tem dom, talento, tem que expor, colocar para fora. A arte não tem sexo. Acho que têm que surgir mais artistas assim! Eu tinha um amigo, que já faleceu, que era homossexual. Ele cantava muito bem! Ele era negro, e se arrumava tão bonitinho, de smoking. Quando ele



entrava para cantar lá no Recife, o pessoal ficava chamando de “fresco”. Faziam um coral na plateia. Ele dava boa noite e respondiam: “Boa noite, fresco!” Eu ficava revoltada com aquilo. A muito custo ele mostrava o trabalho. Tanto que ele foi embora para o Rio de Janeiro e viveu de música, mas só no Rio ele pôde ser diferenciado. Graças a Deus, o tempo vai mostrando e fazendo a coisa ficar mais normal. Gente é gente. Cada pessoa deve expor o que sente e quer fazer. Quando é algo que seja prejudicial para outra pessoa, aí eu fico chateada. Mas coisas que fazem bem para um e para outro, tá ótimo. E música só faz bem.

Não é fácil descrever em um texto a luz que faz de Anastácia uma mulher que brilha, que exala alegria e que está sempre rindo e fazendo todo mundo rir. O otimismo a ajudou a vencer o machismo que viu bem de perto ao longo de sua carreira: “Eu percebia que existia, mas achava que eu estava trazendo uma bandeira da renovação, que ia mudar essa história, porque eu achava que arte não deveria ter sexo ou posicionamento.” A cantora acumula 35 álbuns – com *Daquele Jeito*<sup>107</sup> indicado ao Grammy Latino em 2017 na categoria “álbum de música de raízes em língua portuguesa” – e quase 800 canções escritas. De cabeça erguida, ao completar 80 anos em 2020, lançou o álbum *Anastácia 80*<sup>108</sup> e não desistiu de alcançar Chiquinha Gonzaga (e ultrapassar muitos homens) em número de composições nem de continuar nos palcos e estúdios destilando suas mensagens de amor, amizade, fé e esperança. Porque é disso que seu forró fala.

<sup>107</sup> ANASTÁCIA. CD *Daquele jeito*. São Paulo: Independente, 2017.

<sup>108</sup> ANASTÁCIA. *Anastácia 80*. São Paulo: Independente, 2020. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/0Uddo6EIsufe7czDKbwNsU?si=6o9Vm-IdTV6n-sHcxxOVQ>> . Acesso em 10 set. 2020.

## 2. MARTINHA: Roqueira romântica que abriu portas

*Sendo filha de quem sou  
Sempre soube quem seria  
De minha mãe, trago a coragem  
De meu pai, a boemia*

Martinha, “Sendo filha de quem sou”.

Primeiro, o norte-americano Elvis Presley ficou conhecido no mundo todo como o Rei do Rock nos anos 1950. Depois dele e de outros expoentes daquela década, The Beatles virou febre mundial nos anos 1960. A reboque, cantores e conjuntos britânicos e norte-americanos saíram de seus países para as lojas de discos e rádios ajudando a popularizar mundialmente o gênero que, ao longo das décadas seguintes, dividiria-se em várias vertentes: rock clássico, hard rock, heavy metal, pop rock, indie rock, glam rock, punk rock, grunge, rock progressivo e country rock. Ao ganhar divulgadores no Brasil, o rock'n'roll – que mais tarde ganharia contornos menos pueris, com estéticas e melodias mais elaboradas e composições mais reflexivas – tinha os relacionamentos amorosos e a paixão por carros como temas frequentes, e instrumentos elétricos revolucionando a sonoridade com a qual o brasileiro estava acostumado. A primeira gravação de um rock nacional aconteceu em 24 de outubro de 1955 pela cantora Nora Ney, nos estúdios da gravadora Continental Music: “Rondas das horas” era uma versão para “Rock around the clock”, sucesso de Max C. Freedman e Jimmy Knight eternizado por Bill Haley & The Comets, e marcou a primeira onda do rock nacional. Poucos anos depois, fazer versão de rock estrangeiro virou febre nacional e foi muito rentável para a indústria fonográfica. Um dos versionistas mais influentes da época foi o compositor Renato Barros através de sua banda Renato e Seus Blue Caps.

Em 22 de agosto de 1965, estreou na TV Record o Jovem Guarda, um programa de televisão que consagraria artistas da chamada “geração iê-iê-iê” e que surgiu no momento em que a cena nacional se debatia entre a bossa nova e as canções de protesto que, mais tarde, entrariam no rol da Música Popular Brasileira (MPB) junto a outras tendências musicais. Anos depois, Jovem Guarda passou a ser também o nome do movimento musical que apresentou ao país dezenas de artistas afeitos ao rock. Totalmente alheio aos problemas sociais e políticos do país – as palavras de ordem eram “amor”, “beijo”, “arromba” e “brasa”, entre outras –, o movimento jovemguardista atuou como primeiro tradutor nacional do rock'n'roll, consagrou-se como o primeiro fenômeno de massa da cultura pop no Brasil, abriu caminho para outros movimentos roqueiros que vieram depois e, ainda, ditou moda e apresentou muitos talentos ao público. A primeira cantora e compositora expoente desse rock brasileiro foi Martinha, uma mineira que nasceu

Martha Vieira Figueiredo Cunha a 30 de junho de 1947 e era amiga de Milton Nascimento, Tavito, Wagner Tiso e dos irmãos Márcio e Lô Borges – turma que mais tarde consolidaria o movimento musical local Clube da Esquina –, e se reunia constantemente com eles para conversar e discutir o que era melhor, a bossa nova ou o rock da Jovem Guarda e dos Beatles. Martinha gostava mais da turma de Roberto Carlos, cantor, compositor e um dos apresentadores do programa da Record. Gostava tanto que, quando o ídolo foi à capital de Minas Gerais, em 1966, ela deu um jeito de encontrar com Roberto para mostrar que também era uma “garota papo firme” como a da canção “É papo firme”, de Renato Corrêa e Donaldson Gonçalves, gravada por ele no álbum *Roberto Carlos*<sup>109</sup>, lançado naquele mesmo ano. Martinha relembra:

Mamãe conhecia pessoas que trabalhavam em rádios de Belo Horizonte e tinha um radialista, Elmar Passos, que era divulgador da CBS, a gravadora do Roberto. Quando ele foi fazer show em B.H., pedi a minha mãe que falasse com o radialista, porque eu queria conhecer o Roberto. Eu adorava a Jovem Guarda e tinha muita vontade de participar de alguma forma, talvez dançando. Eu dançava balé, tocava piano clássico e arranhava o violão. E eu tinha uma coisa na cabeça que me dizia que tinha que ser através dele, senão eu nem tentaria, porque não ia perder tempo com uma coisa que parecia tão impossível. Minha mãe ligou e falou com o Elmar que eu estava pensando em fazer uma carreira. O rapaz falou para irmos ao hotel onde Roberto estava hospedado e nós fomos. Falamos pelo telefone da recepção e ele prometeu ir na minha casa com o divulgador, só não sabia que horas, porque ele se apresentaria em dois shows naquele dia. Lá pelas tantas, eu achei que eles não iam e me vesti para dormir. Depois das três da manhã, ouvi o barulho de um carro e minha mãe me chamou, dizendo que eles estavam na porta. Não acreditei. Roberto, lindo, dentro da minha humilde residência. Falei para ele que gostaria de cantar, toquei violão e cantei algumas músicas que não eram minhas, porque até ali eu não compunha. Quando terminei, ele disse que minha voz não era a mais bonita que ele havia escutado, mas a mais diferente. Ele, então, falou para minha mãe que estava precisando de uma voz nova no Jovem Guarda e perguntou se poderíamos ir a São Paulo para conversar com a produção do programa.

Jovem Guarda estreou com Roberto Carlos, o cantor e compositor Erasmo Carlos e a intérprete Wanderléa à frente do programa. Cada estreia no palco era sinônimo de sucesso garantido para o convidado, que geralmente apresentava seu lançamento. A atração – bem como o trio que a comandava – virou febre nacional muito rapidamente. Na contramão do comportamento masculino da época, Roberto Carlos dava o maior valor à presença de sua amiga Wanderléa, a Wandeca, apelidada por ele de Ternurinha, e tomava conta dela, garantindo aos

<sup>109</sup> CARLOS, Roberto. LP *Roberto Carlos*. Rio de Janeiro: CBS, 1966.

responsáveis pela cantora mineira uma tranquilidade não muito comum a pais de artistas mulheres daquele tempo. “O valor que os homens dão à castidade das mulheres e o efeito disso sobre a educação delas, aqui se oferece para discussão”<sup>110</sup>, escreveu Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, publicado em 1929, sem imaginar que décadas depois, quando Wandelêa lançou sua autobiografia, a reclamação dos críticos<sup>111</sup> foi pela ausência de informação sobre a vida sexual daquela cantora que tinha sido, segundo contam homens que viveram aquela época, musa do imaginário masculino. A cantora nunca se interessou em vivenciar o que Woolf declara como “natureza peculiar das mulheres”: “Os extremos impressionantes de beleza e horror, a alternância entre bondade celestial e depravação demoníaca – porque assim as enxergaria um amante.”<sup>112</sup> Nunca foi vista uma cobrança como essa a uma autobiografia masculina, possivelmente porque a maioria traz a forma como os homens vivenciaram sua primeira experiência sexual. Muitas vezes, eles também não falam o nome da mulher com quem transaram e aí está um ponto interessante a se destacar: o homem tem liberdade e até orgulho de narrar sua vida sexual, mas a mulher corre o risco de ser dotada de “depravação demoníaca”. Em seu livro *Feminismo em comum*, Marcia Tiburi atribui esse tipo de comportamento ao essencialismo, para ela problemático porque “o posicionamento essencialista pressupõe a existência de uma verdade única” e tal discurso diz que “homens são assim, mulheres são assado”<sup>113</sup>.

Roberto gostava da presença das mulheres no palco, mas também sentia que faltava a fala delas no rock brasileiro. Ou melhor, composições que trouxessem aos repertórios um toque feminino. Elas poderiam estar no espaço das divas, mas por que não também cantando suas verdades? Talvez esse cuidado nem fosse consciente, mas o moveu a gravar canções de autoria feminina ao longo de sua história. A primeira das mulheres que Roberto gravou se chamava Helena dos

<sup>110</sup> WOOLF, 2014, p. 94.

<sup>111</sup> Em sua resenha, o crítico Mauro Ferreira escreveu: “Presença por vezes meramente ornamental no reino da Jovem Guarda, Wandelêa soube tirar proveito do fato de ser a principal voz feminina do movimento encabeçado por ela com Roberto Carlos e com Erasmo Carlos, os amigos com quem nunca aceitou ter intimidade sexual (sexo, aliás, é assunto nunca desenvolvido no livro)”. Disponível em <<http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/wanderlea-revive-independencia-e-morte-em-fluente-livro-de-memorias.html>>. Acesso em 10 set. 2020.

<sup>112</sup> WOOLF, 2014, p. 120.

<sup>113</sup> TIBURI, 2018, p. 102.

Santos e era uma costureira com uma história de vida repleta de dificuldades. De Helena, Roberto Carlos incluiu uma canção em cada álbum seu de 1963 a 1970. De Martinha, ele gravou em 1967 “Eu daria a minha vida” para um compacto simples que trazia no lado 2 “Fiquei tão triste”, de Helena dos Santos. A música de Martinha entrou em uma coletânea de sucessos da gravadora CBS e ficou conhecida nacionalmente na voz de Roberto – ao longo dos anos, ela seria regravada muitas vezes, também em outras línguas. Apadrinhada pelo ícone do rock e apelidada por ele de Queijinho de Minas, Martinha gravou, em 1967, seu primeiro LP, *Eu te amo mesmo assim*<sup>114</sup>, com sete composições próprias em um repertório de 12 faixas. A faixa título estourou, colocou Martinha em primeiro lugar nas paradas de sucesso durante um ano, rendeu prêmios para a artista e alavancou sua carreira. A cantora já fazia parte do elenco do Jovem Guarda desde 1966 e, com sua minissaia, influenciava as espectadoras. E o melhor, e que não era normal quando havia mais de uma mulher em um programa musical de televisão: sem qualquer ranso de disputa com Wanderléa, a primeira estrela do programa. Martinha relembra: “Nós ficamos amigas. Ela poderia ter tido ciúmes, mas o lugar dela era intocável e eu cheguei com muita admiração e respeito por ela. Ela nunca foi uma pessoa de disputas. Nem eu.” Como foi a mudança definitiva de Minas Gerais para São Paulo?

Depois do convite de Roberto, eu e minha mãe viemos para São Paulo. E já nessa primeira vinda, eu participei como convidada do Roberto no programa. Cantei “Barra limpa”, uma composição minha que falava dele, com ele me acompanhando ao violão. O início da música é assim:

Eu sei que por aí  
Anda um rapaz muito elegante  
Ele é muito bacana  
Mas um pouco extravagante  
Tem uma cabeleira  
Que é quase igual a minha  
E ele é um assunto  
Interessante pra Candinha

O seu sorriso é lindo  
Seu olhar é tão tristonho  
Os brotos quando o vêem  
Pensam estar vivendo um sonho  
Camisa diferente  
Enfeitada com rendinha  
E a sua calça justa

---

<sup>114</sup> MARTINHA. LP *Eu te amo mesmo assim*. São Paulo: Rozenblit, 1967.

É outro assunto pra Candinha

Mas ele é barra-limpa  
 E não dá bola para nada  
 É louco no volante  
 E só anda em disparada  
 E quando alguém critica  
 Ele nem liga e vai embora  
 É mesmo barra-limpa  
 Ele é uma brasa, mora!

Roberto foi lá em casa em 6 de junho, no dia 30 de julho fiz aniversário de 19 anos, e em outubro eu estava no palco com ele. Nesse mesmo programa estavam Golden Boys, Trio Esperança e Renato e seus Blue Caps, e eu adorava todos. Quando saí do teatro e virei a esquina, fui parada por uma turma, que me pediu autógrafa. Roberto me convidou a voltar domingo sim, domingo não. Um dia, ele disse que eu precisaria me mudar para São Paulo para poder dar continuidade à carreira. Eu e minha mãe nos mudamos definitivamente, eu entrei para o elenco do programa e fui contratada pela TV Record. Não foi mérito meu. Isso só aconteceu por causa do Roberto.

Martinha afirma com veemência que não foi mérito seu. No entanto, inconscientemente, ela agiu como Lília Dias Mariano narra em seu artigo “Subversivas e amorosas: Feminismos protestantes e empoderamento”, presente no livro *Explosão feminista*, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda: “A gente até se contenta com algum nível de submissão, desde que seja para se alcançar o lugar de fala (...) Fui descobrindo um jeito que me permite subverter a ordem das coisas com o uso da submissão e da sedução (...) Jamais com a noção de subserviência, mas como encantamento, fascinação.”<sup>115</sup> Lília é líder em ambiente eclesástico e fala desse lugar religioso da mesma forma como poderia falar uma líder em cenário musical. Ela explica como funciona seu mecanismo para conseguir um espaço de fala com a bênção do homem que está no papel de líder – e dele a mulher depende para chegar àquele lugar – e diz que “começa a ganhar a confiança de alguma liderança masculina eclesástica ou de uma instituição teológica” que permite sua infiltração e, sem intenção de derrubar o sistema, acaba derrubando. A teóloga alerta: “Corremos o risco de fazer o sujeito que nos cedeu o espaço, depois de uma fala nossa, desdizer tudo o que falamos e nunca mais nos convidar para conferenciar, mas, quando o líder é sensível, ele convida de novo e ainda assiste e aprende.”<sup>116</sup> Lília reconhece ser de “uma geração mais velha” e, por isso, comenta o embate que suas ideias geram com

<sup>115</sup> HOLLANDA, 2018, p. 747.

<sup>116</sup> Idem, p. 748.

feministas mais jovens. Ela acredita que é positivo que mulheres de sua geração usem a potencialidade das meninas de hoje, “ousadas e corajosas”<sup>117</sup>, e aprendam com elas, e se obriga a explicar porquê usa as palavras “submissão” e “sedução”, que fazem “as feministas das gerações mais novas” estremecerem: “O espaço que ganhamos usamos para seduzir, para persuadir as pessoas a continuar a reflexão (...) Não é seduzir para ganhar o espaço, é ganhar o espaço para seduzir.”<sup>118</sup> Martinha teve o mérito de se submeter para conquistar o espaço e, com seu canto, poder seduzir.

Roberto Carlos pediu permissão à mãe de Martinha, seguindo o mesmo modelo adotado em prol de manter Wanderléa no programa. Com a mineira de Belo Horizonte, ele nem precisava se preocupar, pois a mãe estaria sempre por perto. Essa mesma mãe que fez tudo para abrir os caminhos para Martinha, e na época chegou a incorporar a personagem Candinha da coluna jornalística Mexericos da Candinha para o programa Jovem Guarda, estava presente no dia em que passei a tarde com Martinha, realizando essa entrevista. Aos 94 anos à altura, Dona Ruth interferiu o tempo todo trazendo lembranças e informações de grande valia, e comentários que valem a pena exaltar. Sua ótima memória a fez relembrar o que as ajudou a adentrar os estúdios da Record na primeira ida a São Paulo: uma carteira de jornalista de uma revista na qual ela trabalhou, em Belo Horizonte. “Falei ao porteiro que ia fazer uma reportagem com o Roberto Carlos, para ele nos deixar entrar. Lá dentro, Roberto disse que falaria com a gente logo depois de sua apresentação. Quando ele subiu para fazer uma touca no cabelo, chamou a gente para conversar”, conta Ruth. No camarim, Roberto falou que convidaria Martinha para cantar no Festival de Música Jovem, mas Dona Ruth foi mais esperta: “Eu vi logo que, nesse festival, não ia dar nada. Aí falei que achava melhor ele a convidar para cantar no programa.” Roberto concordou. Convite feito, Martinha ficou preocupada com o que vestir, e Dona Ruth sugeriu o figurino que seria sua marca registrada e seria eternizado na capa de seu álbum de estreia: “Imaginei logo ela de saia curta e bota.” Com a presença de Dona Ruth nessa conversa, a pergunta sobre como os pais de Martinha encararam sua vontade de ser compositora perdeu um pouco o sentido. Mais do que aceitar, a mãe da artista

---

<sup>117</sup> HOLLANDA, 2018, p. 746.

<sup>118</sup> Idem, p. 747.



a incentivou a criar suas próprias canções: “Eu deixava o gravador perto do quarto dela, em uma salinha, porque eu sabia que, em qualquer momento, ela podia querer registrar alguma música.” Martinha largou a escola, com o consentimento da mãe. No ano seguinte à chegada das duas em São Paulo, Martinha e Ruth já eram íntimas de Roberto Carlos e sua esposa, Nice. Foi ouvindo Martinha tocar ao violão e cantar “Eu daria a minha vida” que Nice se encantou e sugeriu que o marido gravasse aquela que havia sido a primeira composição de Martinha. Se quando Roberto esteve na casa de Martinha ela ainda não compunha, como a composição surgiu na vida da cantautora?

Eu nem sabia direito a carreira que eu queria seguir, de bailarina, de médica ou de cantora. Quando criança, eu cantava usando o cabo de vassoura como microfone. Comecei a aprender piano com cinco anos, parei e aos dez anos voltei. Quando eu me vi apaixonada pela carreira musical, foi mais olhando para os outros do que pensando em mim mesma como artista. Nunca cantei em lugar nenhum, nem em shows nem em rádio. Eu comecei a cantar com uns 17 anos, nos encontros com os amigos de Minas Gerais. O que me fez me transformar em quem sou foi o programa Jovem Guarda. Eu ainda fiquei na dúvida, porque eu tocava piano clássico e havia um certo preconceito contra a geração iê-iê-iê, mas, quando Roberto foi lá em casa e se interessou por minha voz, eu fiquei muito entusiasmada e inspirada. Eu toco piano, mas fui com o violão para o banheiro para aproveitar a acústica e fiz “Eu daria a minha vida”, que Roberto gravou. A música saiu de uma vez só. Logo depois compus “Barra limpa”, que falava dele, e gravei no meu primeiro disco. Estavam brotando composições. Cheguei em São Paulo com cinco canções, no máximo. Hoje, tenho mais de 200 gravadas por mim e por artistas como Erasmo Carlos, Ronnie Von, Fafá de Belém, Beth Guzo, Agnaldo Timóteo, Agnaldo Rayol, Chitãozinho & Xororó, Christian & Ralf e vários outros.

A história de Martinha com a música começou em casa, aprendendo piano clássico. Sua mãe era cantora de rádio e seu pai, advogado, violonista e boêmio nas noites de Belo Horizonte. Juntos, eles gostavam de fazer serestas. Quando o marido ia trabalhar na quinta-feira, Ruth saía escondida para cantar em uma rádio local. Ela conta: “Eu já era casada, já tinha a Martinha, e ia escondido dele e dos meus pais cantar bolero e música francesa e italiana no programa *Canções Internacionais*, na Rádio Guarani. Ele gostava de me ver cantar, pedia para eu cantar para as visitas, mas se incomodava.” Ruth pensou em seguir carreira profissionalmente, e o pianista que a acompanhava chegou a propor levá-la para uma gravadora no Rio de Janeiro. Apesar de atualmente atestar que teria se arriscado se tivesse tido a oportunidade, a conversa com o músico não evoluiu, provavelmente porque Ruth tinha uma família para cuidar e ele sabia o quão

difícil – talvez ilusório – seria para uma mulher largar tudo. Ela seguiu se contentando com o auditório da rádio, “porque na época não tinha televisão”. Quando seus parentes souberam das escapulidas, reclamaram: “Antigamente, não se recomendava ser cantora. Achavam que o comportamento não era adequado.” O pai de Martinha era tão festeiro que chegou a adoecer algumas vezes por causa da boemia. Certa vez, ele não chegou em casa e os amigos avisaram a Ruth que ele tinha se apaixonado por uma mulher em um cabaré. Ela foi até lá e trouxe o marido de volta. Ao contar essa história, Dona Ruth foi interpelada por Martinha, que, ao suplicar – “Mãe, deixe isso pra lá. Ele teve pouco tempo de vida. Coitado, morreu novo, aos 29 anos” – confirmou um comportamento feminino típico da época e que foi descrito na sua canção de maior sucesso, “Eu te amo mesmo assim”:

Vieram me contar que você diz que não me quer  
 Mas que você me tem a hora que você quiser  
 Que eu sou apaixonada e você tem pena de mim  
 Não ligo e só respondo  
 Que eu te amo mesmo assim

Fiquei até sabendo de uma outra namorada  
 E que por causa dela você já não pensa em nada  
 Eu só não compreendo o que essa gente quer de mim  
 Não ligo e só respondo que eu te amo mesmo assim

Todo mundo diz que você faz o que bem quer  
 Mas a mim só interessa mesmo o que você disser  
 E mesmo que você disser que não gosta de mim  
 Meu bem ainda respondo que eu te amo mesmo assim

O pai de Martinha faleceu quando ela tinha seis anos. Mãe e filha acreditam que, se ele fosse vivo, talvez a história da cantautora seria diferente. “Não sei se meu pai impediria minha carreira, porque ele tinha uma mente aberta, mas homem sempre segura um pouco”, diz Martinha, ao que sua mãe responde: “É verdade.” Não à toa, o mais difícil na trajetória da artista foi administrar seus casamentos. Casamento e carreira não foram compatíveis?

Eu nem pensava em casar. Quando comecei a carreira, eu só pensava na música. Acabei me casando três vezes. Não gosto de casamento. O primeiro foi o Paulo César, mas a maneira como aconteceu foi doida. Eu namorava o [*cantor e compositor*] Antônio Marcos e era louca por ele. [*O cantor*] Wanderley Cardoso namorava a [*cantora e compositora*] Vanusa. Paulo namorava uma moça chamada Bernadete. Uma noite, todos foram lá em casa. Wanderley e Bernadete se apaixonaram, Vanusa se apaixonou pelo Antônio Marcos e Paulo se apaixonou por mim. Os casais trocaram sem muito sofrimento. Bom, eu sofri um pouco pelo Antônio Marcos, sim. Gravei uma música que fiz para ele chamada “Vai ser assim”. Diz assim:

Vai, você já conseguiu o que queria agora pode ir  
 Fechou os meus caminhos e eu não posso mais seguir  
 Mas eu não quero mais seguir caminho algum  
 Você não quis o amor que eu dei  
 E ninguém mais vai ter amor de mim  
 Vai ser assim!

Vai, não é preciso deixar nada eu não vou te esquecer  
 Eu tenho as marcas deste amor enquanto eu viver  
 E elas vão ficar dizendo de você  
 Porque eu vou ficar calada, eu serei nada  
 Eu vou me esquecer de mim  
 Vai ser assim!

Eu saí fora na hora certa. Eu não ia aguentar a loucura dele. Não ia mesmo. Se eu me conheço, ia acabar doente. Mas eu não era apaixonada pelo Paulo, não devia ter casado. Casamos em 1970 com a Igreja Nossa Senhora do Brasil cheia, cobertura do Jornal Nacional, e durou onze meses. Você me pergunta se ele casou para me segurar? Antes, eu achava que não, mas depois vi que foi, sim. Ele não assumia, mas era competitivo. Ele era advogado e eu sou cantora, compositora, artista. Não tem jeito de dar certo. Um dia, fugi da minha própria casa, que eu comprei com meu dinheiro. Fizemos o desquite e, anos depois, o meu foi o décimo-quinto divórcio do Brasil.

Teria jeito de dar certo, sim. Não existe uma regra que diga que artistas e profissionais de outras áreas não possam ficar juntos. Uma das noções que torna uma relação impossível é a de superioridade. Virginia Woolf usa a alegoria do espelho para explicar porque ela diz que os homens “começam o dia confiantes, seguros (...), falam com aquela autoconfiança, aquela autoafirmação que causou consequências tão profundas na vida pública e levou a anotações tão curiosas na margem da mente privada”<sup>119</sup>. Para a escritora britânica, “os espelhos são essenciais para todas as ações violentas e heroicas”<sup>120</sup>, pois as mulheres servem “há séculos” como espelhos que refletem os homens com o “dobro do tamanho natural” e, com isso, eles seguem tendo o poder de “fazer julgamentos, civilizar

<sup>119</sup> WOOLF, 2014, p. 56.

<sup>120</sup> Idem, p. 55.

nativos, criar leis, escrever livros” e compor músicas. “É por isso que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, se elas não fossem inferiores, elas deixariam de crescer.”<sup>121</sup> O que ela quer dizer com isso? Que homens ficam incomodados ao serem criticados “pois se ela resolver falar a verdade, a figura refletida no espelho encolherá; sua disposição para a vida encolherá”. Logo, sem a alegoria do espelho, o homem morre “como um viciado em cocaína privado da droga”<sup>122</sup>.

Dona Ruth conta que soube do casamento da filha através do programa da Hebe e diz como se sentiu: “Fiquei assustada, não fui a favor do casamento.” Martinha saiu escondida do próprio marido de dentro de casa. No final da década de 1970, a cantautora teve dois filhos, Fernando e Luciano, com dois homens diferentes, um deles o maestro Miguel Briamonte, com quem passou um tempo. Nos anos 1980, casou-se novamente com o Luís Carlos, que Dona Ruth – ainda contra o casamento, mas sem interferir diretamente – chamava de Bolha. “Não adianta a nossa mãe querer. Quando a gente quer, a gente paga para ver. E de novo eu fui embora, depois de dois anos com ele, levando meus filhos comigo”, analisa Martinha. Transgressora se pensarmos que a imagem das cantoras da Jovem Guarda foi forjada para se mostrar comportada – e Martinha tinha uma mídia que sempre a tratou como a boa moça romântica. A Revista Intervalo<sup>123</sup> publicou uma reportagem em que Antônio Marcos afirmou: “Martinha foi um poema que vivi. Respeito muito essa pessoa.” Martinha não virou uma roqueira efetivamente. Do segundo movimento de rock brasileiro, no qual ganhou espaço com suas baladas, ela foi se firmando cada vez mais como uma cantautora romântica, respeitada como pianista e autora de belas letras e melodias. Se lembrarmos os contornos menos pueris que o rock tomou ao longo dos anos, seu comportamento não foi nada demais se comparado ao de outras artistas. Vanusa, por exemplo, apareceu muitas vezes no noticiário por causa das brigas com Antônio Marcos, que foi tendo cada vez mais problemas com o álcool, até sua morte, em 1992. No ano em que Martinha se casou pela primeira vez, Rita Lee já estava indo para seu terceiro álbum com sua banda, Mutantes, e posando na

<sup>121</sup> WOOLF, 2014, p.55.

<sup>122</sup> Idem, p. 56.

<sup>123</sup> Disponível em <<https://martinhadivadajovemguarda.com.br/revista/index.html?page=3&per-page=24>>. Acesso em: 10 set. 2020.

contracapa com os irmãos Dias Baptista, Arnaldo (seu namorado) e Sérgio, todos nus na mesma cama de casal, cobertos por um lençol. A mesma Rita Lee havia aparecido no palco de um festival da canção vestida de noiva – o que scandalizou até sua mãe, que assistia à apresentação de casa – e vinha pegando intimidade com o ácido lisérgico, que a cantautora conheceu em uma viagem à França naquele 1970. Martinha se separou sem fazer muito barulho, mas também se aproveitando do respeito que havia conquistado de todos os brasileiros. Houve repercussão negativa?

Não houve absolutamente nenhuma repercussão negativa. E olha que até meus filhos eram famosinhos, apareciam em revistas. Eu sempre fui muito respeitada pela imprensa. Sempre gostaram muito de mim. Eu fazia reuniões com jornalistas em casa. Também gostavam muito da mamãe. E, graças a Deus, não me preocupei e fiquei em um relacionamento por medo do que iam pensar. Até porque eu não queria nenhum tipo de problema com a minha maternidade. As separações saíram em revistas, mas só como notícia. A separação do Antônio Marcos e da Vanusa foi um absurdo. Eu escapei de uma boa... Sendo muito sincera, os casamentos foram uma chatice. Qualquer música que eu fizesse, tinha que ouvir: “Está fazendo essa música para quem?” Não podiam achar que era para eles? É um grau de ignorância que eu não sabia que existia. O Bolha, então... Ele era diretor de rádio e queria me acompanhar em todos os shows, mas ele era neurótico. Todos eles sabiam como era a minha vida antes de me casar, depois tudo virava ao contrário. Quando eu estava casada, eu não me inspirava em nada, mesmo. Eles fizeram tanto comigo, foram tão chatos e acho até que maldosos, que me tiraram esse sonho durante o tempo que estavam comigo. Eu até compunha, mas porque sou compositora, está em mim, fazia de forma mais técnica. Fui ficando meio tolida e compondo menos. Por isso que não aguentei casamento. Eu pegava minha maleta e fugia. Cely Campello teve que parar de cantar para manter o casamento. Eles não admitem que a mulher esteja no poder.

As fugas fizeram Martinha acumular quase 30 álbuns, que reúnem compactos, coletâneas, projetos especiais e 11 discos de carreira e ultrapassaram a marca dos três milhões de discos vendidos. Em todos eles, a maioria das faixas são autorais. Ela diz, com orgulho: “Nunca fui obrigada a gravar músicas dos outros. Eu gravava o que gostava. Só me aborreci uma vez.” Desde que iniciou sua carreira discográfica – com a carta de recomendação de Roberto Carlos – Martinha só foi intimada a dar espaço a compositores homens em seus álbuns em sua passagem por uma gravadora. De 1967 a 1972, ela lançou álbuns anualmente pela Copacabana. Em 1974, ela gravou um pela Continental, e ficou sem gravadora até 1986, quando assinou com a 3M e lançou discos até 1986. A não ser pelo próprio Roberto Carlos, as caras da Jovem Guarda foram sumindo da mídia e do mercado e dando espaço a novos nomes do rock na década de 1980. Martinha

aproveitou essa baixa do mercado para trabalhar nos Estados Unidos, na Espanha, na Itália e na Venezuela, e chegou a ganhar prêmios em alguns desses lugares, além de ter popularizado alguns de seus sucessos em espanhol, entre eles “Hoy daría yo la vida”, “Llueve”, “Aquí” e “Água caliente”. Na Espanha, Martinha chegou a morar por dois anos: “Fiz as versões para o primeiro disco em português do Julio Iglesias. E fui entrando no país com minha música. Assim como aconteceu no Brasil, entrei pelo mérito da compositora, pesando mais do que o da cantora.” De novo Martinha se apoiou em um líder para conquistar um espaço e seduzir um novo público. Martinha diz que a única composição sua que não fala de amor é “Eu quero a América do Sul”, feita na época em que morava na Espanha: “Porque estava com muita saudade do meu país.” A cantautora define seu estilo como “romântico”, e atribui isso à formação de pianista clássica, às noções de harmonia que aprendeu. Foi o romantismo em suas composições que fez com que Martinha conseguisse se reinventar e virar uma fornecedora de composições para artistas do segmento sertanejo e da MPB?

Acredito que sim. Eu fiz muitas composições para os sertanejos, porque faço músicas românticas, o que essas duplas adoram cantar. Não mudei meu jeito de compor, e fui sustentada por esse mercado por uns dez anos. Tive um parceiro, o César Augusto, um compositor espetacular, e fizemos muitas canções juntos para esse pessoal. O primeiro a gravar uma parceria minha com o César foi o Gilliard, a música “Pouco a pouco”. Cada um canta à sua maneira. Essa foi uma outra fase da minha carreira que foi muito boa e durou um bom tempo, a partir do final dos anos 1980. Tenho orgulho de ter sido precursora como uma autora da música popular a entrar na música sertaneja.

Martinha já criou canções com a ajuda do violão, mas tem mais facilidade para compor ao piano. De acordo com a cantautora, o processo não é indolor: “Prefiro fazer letra e música juntas. Quando faço uma música, fico com muita pressa de acabar, porque é um desgaste meio grande ficar no piano, ao mesmo tempo que é prazeroso.” Dona Ruth vai além: “Ela mesma se emociona com o que está escrevendo.” Curioso que, ao sentar no piano para compor, Martinha não leva um tema consigo: “Só trabalhei com tema quando compus com o César Augusto. Ele é um compositor como nunca vi igual na minha vida. Ele compõe a partir de qualquer tema, mas eu não.” É isso o que faz com que Martinha acredite que homem e mulher pensam a composição de forma diferente, ou seja, que a mulher compõe com emoção e o homem usa mais a razão? “Sim. Com o César, eu sempre estava compondo com outra força ou propósito. Eu empacava em determinada

frase e ele, como sabia as histórias que inspiraram as composições, vinha com frases que pareciam ser minhas. Eu suava e ele resolvia. E ele não estava sentindo aquilo”, responde ela. Essa posição de Martinha condiz com o que diz Susan Sontag em uma entrevista à revista *Rolling Stone* norte-americana, publicada no livro *Entrevista completa para a revista Rolling Stone*, de Jonathan Cott: “Com certeza acho que existe alguma diferença, não muita, entre a sensibilidade masculina e feminina – obviamente, uma diferença que tudo na nossa cultura conspira para fazer ainda maior.”<sup>124</sup> A diferença é que Martinha apenas sente, e a autora norte-americana explica: “Se as mulheres têm sido condicionadas a pensar que deveriam escrever a partir dos sentimentos, que o intelecto é masculino, que o pensamento é essa coisa brutal e agressiva, claro que elas vão escrever diferentes tipos de poemas, prosa.”<sup>125</sup> Sontag atribui à formação e/ou à criação das mulheres esse desajuste: “Nenhuma das mulheres inteligentes ou independentes, ou ativas ou apaixonadas que conheço não quis ser garoto quando criança (...) Quando você é menina, sempre ouve dizer que não pode fazer nada (...) garotos não querem ser garotas.”<sup>126</sup> Para a crítica de arte, “provavelmente há uma diferença de raiz que tenha a ver apenas com diferentes psicologias e diferentes órgãos sexuais. Mas não acredito que exista essa coisa de escrita feminina ou masculina.”<sup>127</sup> No entanto, ela gostaria que fosse diferente: “Mas não vejo razão nenhuma para uma mulher não poder escrever nada que um homem escreve e vice-versa.”<sup>128</sup>

Martinha se sente mais compositora do que cantora: “Modestamente falando, componho melhor do que canto. A composição foi o mais importante na minha carreira, o que me deu impulso e trouxe respeito, principalmente porque eu era novinha e não fazia músicas com uma linguagem tão ingênua.” Faz sentido. Sua primeira composição mostra uma jovem intensa, que oferece a própria vida para parar de sofrer:

Eu daria minha vida para te esquecer  
 Eu daria a minha vida pra não mais te ver  
 Eu daria minha vida para te esquecer

---

<sup>124</sup> COTT, 2015, p. 70.

<sup>125</sup> Idem, p. 71.

<sup>126</sup> Idem, p. 74.

<sup>127</sup> Idem, p. 70.

<sup>128</sup> Idem, p. 71.

Eu daria a minha vida para não mais te ver

Já não tenho nada

A não ser você comigo

Sei que é preciso esquecer

Mas não consigo

Martinha já considerava sua música romântica na época da Jovem Guarda: “O rock era muito agradável. Eu fiz o que eles faziam, puxando mais para o romântico. A Rita Lee é danada, porque ela apareceu com os Mutantes, mas depois passou a fazer aquele rock melódico, pop, romântico também.” Pergunto se Martinha se vê como precursora não só como compositora do mundo pop para sertanejos, mas de todas as roqueiras que vieram depois, e ela responde: “Claro!” No entanto, a cantora afirma que nunca se deslumbrou com o sucesso. “Eu sempre fui na minha. Podia estar acontecendo a melhor coisa na minha carreira e eu me perguntava: ‘Será?’ Eu levo tudo de forma muito leve, com pé no chão. Levo o sucesso assim. E me emociono ao pensar em tudo o que vivi”, responde, emocionada. E qual foi a composição mais autobiográfica de Martinha?

Ah, várias. Talvez “Aqui”, que fiz para o Antônio Marcos logo depois do Jovem Guarda acabar, seja uma delas. Essa música estourou e fez o maior sucesso. Essa fase com ele foi muito inspiradora e eu fiquei bastante produtiva. A letra é assim:

Aqui, onde você me achou.  
Aqui, onde você tanto chorou.  
Aqui, você pode voltar quando você quiser.  
Te esperando eu estou.

Aqui, e aqui vou ficar.  
Pois aqui também é seu lugar.  
Aqui, onde nada mudou.  
Como eu prometi, te esperando eu estou.

Aqui onde hoje nada é diferente.  
Aqui onde eu te amei perdidamente.  
Aqui onde você deixou lembrança.  
Eu fico pois não morre a esperança de você voltar.

Aqui onde tudo nasceu.  
Aqui onde você se escondeu.  
Aqui, onde tudo é tão nosso.  
Tão sozinha eu não posso.

Mais ficar sem saber se você volta.  
Aqui, e aqui vou ficar.



Pois aqui também é seu lugar.  
Aqui, onde ainda onde eu te espero.  
Hoje ainda eu te quero.  
Te esperando eu estou, aqui.

Martinha afirma que nunca sofreu assédios no mercado de trabalho. Ela analisa: “Acho que porque eu não era atraente. Fiquei mais atraente depois que meus filhos nasceram. Mas aí eu já sabia me impor. Sempre andei casada ou namorando, e sou do tipo que fica com um só. Em geral, homens mais jovens.” Do alto de seus 73 anos, a cantora acredita que o machismo é bem mais ameno hoje em dia: “Tenho uma opinião de antigamente, de quando era pequena: os homens são muito autoconfiantes, são de chegar chegando. Hoje, não é mais assim. A gente mudou, o mundo mudou.” Apesar de ter tido atitudes feministas ao longo de sua trajetória pessoal e profissional, Martinha revela que nunca pensou sobre o assunto: “Sempre fiz tudo com naturalidade, por isso não sei definir muito bem o que entendo por feminismo.” Pergunto a Martinha se ela encontrou obstáculos em sua carreira por ser uma mulher? Ela responde: “Não!” Eu insisto: “E na vida pessoal?” Ela diz: “Bastante.” Digo a ela que é disso que estou falando: “Parece-me que sempre vai haver um desequilíbrio para as mulheres: se na carreira você se impôs, nos relacionamentos pessoais, não conseguiu.” O tópico da entrevista faz Martinha refletir: “Agora não sei como eu tive tanta coragem pra me desfazer dos três homens!” A resposta da cantora que saiu do primeiro movimento de rock brasileiro sobre sua posição em relação ao feminismo dialoga com a análise feita por Marcia Tiburi no capítulo “Ser feminista: relatar a si mesma” de seu livro, em que ela fala de si mesma, assumindo que tentou “não ver esse lugar de opressão para não me sentir na posição de vítima”: “Há ainda muitas mulheres que preferem não usar o termo feminista para falarem de si mesmas, mesmo quando são feministas (...) Não basta ser igual a um homem para viver em sociedade sem ser perturbada e coagida.”<sup>129</sup> Marcia reconhece que levou um tempo para olhar para as “várias injustiças que sofri relacionadas ao fato de eu ter sido marcada como mulher e invisibilizada como pessoa”<sup>130</sup>, e alerta para a cegueira que o machismo estrutural pode causar nas mulheres: “Perceber o machismo estrutural na desigualdade doméstica e na pública implica também assumir nossa cegueira sobre as misérias da condição

<sup>129</sup> TIBURI, 2018, p. 99.

<sup>130</sup> Idem, p. 100.

feminina.”<sup>131</sup> Marcia segue: “Se muitas vezes não queremos ver, pois o que vemos nos faz sofrer, também participamos da invisibilidade à qual fomos condenadas.”<sup>132</sup> A filósofa encerra essa sessão pleiteando um olhar mais atento das mulheres: “E, como começamos a vida olhando para o mundo com nossas lentes limitadas (pelas circunstâncias, pelas crenças, pelos discursos, pelas ignorâncias), nem sempre temos o olhar mais atento para as coisas que nos cercam.”<sup>133</sup> E clama: “É preciso ver mais longe. O feminismo nos ajuda nesse processo.”<sup>134</sup>

Sem muito aguerrimento devido ao olhar pouco atento às mudanças no mercado da música, principalmente em relação às novas vozes femininas que foram chegando, os maiores desafios chegaram para Martinha com a idade. Ela explica: “Não sou muito moderna para música, sou conservadora. Escuto Ângela Maria, Clara Nunes, música clássica.... Sou apaixonada por Chiquinha Gonzaga! Sei que tem muita gente boa acontecendo, mas não busquei o que há de bom ali.”<sup>135</sup> Apesar de a cantautora se culpar de alguma forma por um certo esquecimento a que foi fadada, é também culpa da falta de valorização da memória típica do brasileiro e da mania de criar uma redoma para certos artistas. Wanderléa, por exemplo, apesar de ter gravado bons álbuns de MPB e até composto canções, também não conseguiu mais encher casas de shows com outras músicas que não fossem aquelas mesmas dos tempos do Jovem Guarda. Cada vez mais esquecida pelas gerações que foram surgindo, a partir dos anos 1990, Martinha não gravou mais como cantora, e não se adaptou aos novos modelos de negócio da música. Pergunto sobre seu maior desafio como compositora. “O disco faz falta, mas é preciso fazer a música da moda. Se lanço um disco, mesmo que seja bem trabalhado, não adianta. Eu me sinto perdida, porque a coisa está direcionada para a juventude”, responde Martinha, misturando o seu papel de cantautora com o de consumidora e confundindo os canais de gravação com os de transmissão da música. De fato, tudo isso mudou bastante e os artistas acostumados com os antigos sistemas de contratação por uma gravadora, de

---

<sup>131</sup> TIBURI, 2018, p. 101.

<sup>132</sup> Idem.

<sup>133</sup> Idem.

<sup>134</sup> Idem.

<sup>135</sup> Entrevista de Martinha ao canal do YouTube [A música de] História pública da música do Brasil. Disponível em <<https://youtu.be/a1JZOKMiUNM>> . Acesso em: 05 set. 2020.

gravação e de lançamento ficaram à deriva, bem como os que não se desfizeram de seus toca-discos ou players de CD e não usam canais de streaming ou mídias sociais. Pergunto, então, qual o maior desafio de Martinha como cantora e ela estrutura melhor sua resposta: “É ter um incentivo de uma gravadora. Fui feliz em algumas e infeliz em uma delas, porque não tive o respaldo que o artista tem que ter quando contratado e ainda queriam influenciar nas escolhas de repertório.” Se não é de entrar em estúdio, do que Martinha sente falta? “De fazer show. Fiz muitos shows. Quase sempre pediam músicas dos tempos da Jovem Guarda. Era difícil mostrar músicas novas nos anos que se seguiram, mas eu sinto falta desses encontros com o público.” Parece um pouco cruel essa obrigação de uma artista, ainda mais sendo ela uma compositora com tantos sucessos gravados, enlatar sua produção para agradar ao público, mas Martinha diz não se incomoda. Depois que ela teve um problema, sobre o qual ela não fala muito, na garganta que a impediu de cantar durante um tempo – e restringiu seus encontros com o microfone para sempre – a cantautora tem se sentido cada dia mais nostálgica.

De uns cinco anos para cá, escuto música minha antiga e fico tocada. Sim, eu sou nostálgica. Nesse momento em que estava com problema na garganta, gravei recitando, com o piano do pai do Luciano ao fundo, a composição que fiz para meus pais, “Sendo filha de quem sou”. Eu chorei na gravação e, quando ouço, não aguento e choro de novo.

A letra<sup>136</sup> é uma declaração de amor ao pai boêmio com quem ela pouco conviveu e à mãe que amou, ensinou, incentivou, protegeu e acompanhou Martinha por toda a sua vida:

Sendo filha de quem sou  
Sempre soube quem seria  
De minha mãe, trago a coragem  
De meu pai, a boemia

Dele eu guardo uma saudade  
Dela eu tenho companhia  
E se a vida assim não fosse  
Que caminho eu seguiria?

<sup>136</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=iLHGlyvadU0>>. Acesso em: 05 set. 2020.

Sendo filha de quem sou  
Sou filha do Espírito Santo  
Tenho raízes profundas lá em São João Del Rey  
É por isso que as vezes eu me encontro no meu canto  
E é por isso que às vezes canto coisas que nem sei

Sou saudosista, sou sonhadora  
Sinto saudades do que eu nunca vivi  
Santa Teresa, terra pequena  
Que faz um frio que eu ainda não senti  
Eu sou mineira, sou seresteira  
Sinto saudade do que nem aconteceu  
Cheia de amor e sendo filha de quem sou  
Assim sou eu

### 3. JOYCE MORENO: Feminista da Música Criativa Brasileira

- *Ô mãe, me explica, me ensina, me diz o que é feminina?*
- *Não é no cabelo, no dengo ou no olhar, é ser menina por todo lugar.*
- *Então me ilumina, me diz como é que termina?*
- *Termina na hora de recomeçar, dobra uma esquina no mesmo lugar.*

Joyce Moreno, “Feminina”.

Até ganhar o nome de Música Popular Brasileira (MPB), a música popular criada no Brasil era todo e qualquer gênero que mobilizava uma parcela significativa da população consumidora de música, mas sem encaixá-lo em um único rótulo: samba, choro, bolero, música caipira, forró e até rock foram gêneros musicais populares até o fim da década de 1960. Alguns deles, sozinhos, inspiraram movimentos de artistas – como o rock, que deu origem nos anos 1960 ao que mais tarde seria chamado de Jovem Guarda – e outros foram renovados e, em sua nova forma, inspiradores de outros movimentos – como a música caipira, que foi se transformando e, na década de 1980, ganhou o país como sertanejo, e o samba que, misturado ao jazz norte-americano, foi batizado nos anos 1950 como bossa nova. Em 1945, o livro *Música popular brasileira*, de Oneyda Alvarenga, relaciona o termo a manifestações populares, como o bumba-meu-boi, mas a alteração no *status quo* da bossa nova, mais ou menos dez anos depois de seu surgimento, devido às mudanças no mercado, com o aparecimento de novos atores e suas novas formas de criar e de novos espaços para se divulgar, como por exemplo os festivais da canção, foi o que deu origem à sigla MPB. Como explica o historiador Lira Neto no livro *Maysa: Só numa multidão de amores*, era uma época em que a música popular brasileira havia alcançado um nível de qualidade e uma popularidade nunca antes vista no país e “os festivais serviriam de cenário para a discussão que incendiou a juventude naquela década: a música de protesto, politicamente engajada, ‘versus’ a música descomprometida, considerada alienada e entreguista, a cantada pelos ídolos do iê-iê-iê”<sup>137</sup>.

Não considerada entreguista, mas um tanto quanto elitista, a bossa nova – que, apesar de nascer com o baiano João Gilberto inventando um diálogo entre a voz e o violão, floresceu na nobre Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro – também começou a perder popularidade com a nova onda que surgia. As canções da bossa nova tinham o violão como instrumento principal, rigor estrutural, sofisticação harmônica e letras sutis e com temas leves. “Embora não tenha atingido as massas, o movimento atingiu em cheio a classe média, e muito significativamente, os meios artísticos e intelectuais”, afirmou o crítico musical Nelson Lins de Barros no artigo “Bossa nova: nascimento, morte e recuperação”, publicado em

---

<sup>137</sup> NETO, 2007, p. 226.

1962<sup>138</sup>. De acordo com a socióloga Daniela Ribas Ghezzi, em sua tese de doutorado *Música em transe: O momento crítico da emergência da MPB (1958-1968)*, há um processo de modernização que propiciou a MPB, “principalmente pelas novas tecnologias e pelas novas formas de sociabilidade que engendrava”, e acabou interpretado por ela: “Observando as tendências musicais dos anos 60 (...) classificadas como MPB – a bossa nova, a canção de protesto, e o tropicalismo – nota-se que a música popular começa se autodefinir e a ser definida de uma maneira diferente.”<sup>139</sup> E foi nessa fase que surgiu uma cantora que nem se encaixou no movimento “comportado” no qual se formou nem se adaptou à tradição que pouco a pouco a MPB começaria a elaborar. Joyce aprendeu tudo com os amigos bossanovistas, mas apareceu pela primeira vez em público, em 1967, com um violão diferente e temas “nada apropriados” para uma mocinha da época, fazendo um estilo que ela chamaria mais tarde de “MCB (Música Criativa Brasileira)”. De acordo com a pesquisadora Mirele Jacomel, em sua tese de doutorado *Poéticas e amores em processo: Canções de Dolores Duran. Joyce Moreno e Alice Ruiz*, “Joyce Moreno transita nesse momento entre a bossa nova e a recém chegada MPB. Em sua carreira artística e profissional, compôs, interpretou, apresentou programas de televisão. Joyce foi influenciada pelo jazz norte-americano.”<sup>140</sup> Afinal, o que é MCB?

Eu acho que a sigla MPB não quer dizer nada, na verdade, porque ela engloba uma coisa que não sabemos o que é. Eu chamo isso que eu faço de MCB, Música Criativa Brasileira. Eu diria que sou uma compositora sem estilo, para usar a frase do Millôr Fernandes, que tinha uma coluna no jornal, e começava sempre com a frase: “Enfim, um escritor sem estilo.” Ou talvez meu estilo seja não ter estilo. Tem um texto no meu livro, *Fotografei Você na Minha Rolleyflex*, chamado “Minha música”, no qual falo que minha música é filha da bossa nova, mas não é bossa nova; é neta do samba dos anos trinta, mas não é isso; é prima de tal e tal, visita os amigos no mundo, visita o jazz; é parente do Clube da Esquina e da Tropicália, mas também não é; é outra coisa, e eu não sei definir o que eu faço. E não sei mesmo. Não tinha prateleira para mim, para o que eu queria fazer ou já estava fazendo, e isso sempre foi um problema. Eu era amiga e aceita em todos esses grupos de homens, dos compositores de todos os estilos. Então, essas

<sup>138</sup> *A música no jornal: a recepção do fenômeno bossa nova e suas implicações na cultura brasileira*, Liliana Harb Bollos, Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Disponível em <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/534>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

<sup>139</sup> GHEZZI, Daniela Ribas. *Música em transe: O momento crítico da emergência da MPB (1958-1968)*. Campinas, 2011, 378p. Tese (Especialização em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas. P. 16.

<sup>140</sup> JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. *Poéticas e amores em processo: Canções de Dolores Duran. Joyce Moreno e Alice Ruiz*. Londrina, 2012, 205p. Tese (Especialização em Letras) - Universidade Estadual de Londrina. P. 79.

turmas todas me tinham como parte de suas turmas, e no fim eu não era exatamente de nenhuma.

Joyce não consegue definir sua música, mas é unanimidade entre artistas e produtores que ela foi um dos nomes que, a partir da época dos festivais, abriu o caminho para cantoras e compositoras encaixadas nas prateleiras de MPB das lojas de discos. Essas mulheres – curiosamente, “Essas mulheres” é também o nome de um de seus sucessos – foram inspiradas não só por seu ritmo, mas por sua coragem em se assumir instrumentista e autora de canções que hoje podemos chamar de feministas. Joyce surgiu tocando violão, ainda visto como “instrumento de homem”. Não por Joyce: “Esse papo de ‘compõe que nem homem’ e ‘toca que nem homem’ é a história da minha vida! Ouço desde os 19 anos. O primeiro a falar foi o (*compositor, produtor musical e jornalista*) Ronaldo Bôscoli. Isso era falado por homens e escutado por mulheres como um elogio.” Joyce surgiu escrevendo músicas na primeira pessoa do singular no feminino. Ela relembra a constatação de um jornalista: “Quando saiu meu primeiro disco, em 1968, um amigo do Diário de Notícias escreveu: ‘A melhor faixa do disco se chama ‘Superego’, uma grande música, difícil de acreditar que tenha sido escrita por uma mulher.’” A cantora, compositora e violonista não se assustou porque, um ano antes, em 1967, sofreu o impacto da repercussão do escândalo que causou logo em sua primeira apresentação, no Festival Internacional da Canção, com a música “Me disseram”. Os versos “Já me disseram / Que meu homem não me ama / Me contaram que tem fama / De fazer mulher chorar (...) Já me disseram / Que ele é louco e vagabundo / Que pertence a todo mundo / Que não vai mudar pra mim” causaram um rebuliço em uma plateia conservadora, que não via com bons olhos uma mulher chamando o companheiro de “meu homem” e, depois, de “vagabundo”. Analisa Mirele Jacomel: “Quando as discussões sobre as relações de gênero se iniciavam no Brasil, Joyce já atacava a tradição com seus impulsos de mulher consciente do papel que se deve cumprir uma artista, sobretudo no que se refere à representação de identidades dissonantes dos modelos arcaicos.”<sup>141</sup>

Joyce foi a precursora de um estilo de composição que comportava temas autobiográficos que não giravam em torno da dor da separação, mas sim em sentimentos que as mulheres da época tinham vergonha de expor. Em suas letras,

---

<sup>141</sup> JACOMEL, 2011, p. 127.



a mulher é quem narra e exige postura objetiva do homem. “Compor, para Joyce, é um ato de renovação da linguagem, da cultura, das experiências com o mundo. Ela considera a canção um importante elemento nesse contexto, pois operar versos requer uma ampla reflexão sobre o objeto”, afirma Mirele Jacomel<sup>142</sup>. Atualmente, isso é o que chamam de levantar uma bandeira feminista. Naquela época, estava mais para uma reação à pressão que o regime militar vinha impondo aos brasileiros. Aos 19 anos, Joyce não tinha tanta consciência. Como ela enxerga, hoje, o que aconteceu no Maracanã naquele dia?

Os primeiros amigos que fiz no meio, fora de casa, foram Jards Macalé, Caetano Veloso e Maria Bethânia. Ali nos bastidores, eu não conhecia mais ninguém. Quando comecei a cantar minha música, tomei uma vaia porque ela tinha versos de teor considerado imoral. Eu, com aquela cara de garota de Ipanema, que eu era, pois morava no Posto 6, estudei no colégio São Paulo e, nessa época, já estava na PUC. Eu era bem garota Zona Sul mesmo, e aquilo soou estranho para as pessoas. Elas tomaram um susto. É bom lembrar que a gente estava atravessando uma ditadura militar bem polemizada naquela época. Eu tive músicas censuradas por causa de palavras como 'grávida'... Não tem nada imoral aí, mas o fato de ser uma mulher dizendo essas coisas era o suficiente para um censor se julgar no direito de proibir aquela música. “Eternamente grávida” foi proibida porque as palavras “grávida” e “parir” não passaram pela censura. Depois de um processo, consegui a liberação. Não foi censura política, mas foi porque, na verdade, tudo é política. E a política do corpo não podia ser mencionada.

Mais de cinquenta anos depois, Joyce Moreno reconhece que o corpo, mesmo que escrito em versos, era um atentado ao pudor para os conservadores. No palco, escondido atrás de um violão, era mais provocador ainda. O ato de Joyce seria comparável ao das mulheres que participaram da Marcha das Vadias em 2011, após um policial afirmar que as mulheres foram estupradas no campus da Universidade de York, em Toronto, Canadá, porque se vestiam como “vadias”. “O corpo tem um importante e duplo papel na marcha: é objeto de reivindicação (autonomia das mulheres sobre seus corpos) e é também o principal instrumento de protesto, suporte de comunicação. É um corpo-bandeira. [...]”, escreveram Bila Sorj e Carla Gomes no artigo “Corpo, geração e identidade: A Marcha das Vadias no Brasil”<sup>143</sup>: “Pelo artifício da provocação, o corpo é usado para questionar as normas de gênero, em especial as regras de apresentação do corpo feminino no espaço público. O corpo é um artefato no qual cada participante procura expressar

<sup>142</sup> JACOMEL, 2011, p. 127.

<sup>143</sup> Disponível em <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922014000200007](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000200007)>. Acesso em: 20 jul. 2020.

alguma mensagem que o particulariza.” Com uma bela dose de liberdade na época, Joyce entendeu, mas não aprovou a cobrança da plateia: tudo o que ela queria era poder se expressar como as cantoras e compositoras Billie Holiday (norte-americana) e Edith Piaf (francesa). “Eu ouvia músicas em que Edith Piaf e Billie Holiday falavam ‘o meu homem’ e não achava que havia algo demais”, conta Joyce.

Uma das primeiras mulheres compositoras no mundo dos festivais, Joyce, de apenas 19 anos, foi chamada de “vulgar e imoral” por alguns jornalistas, entre eles Sérgio Porto – mais conhecido pelo pseudônimo Stanislaw Ponte Preta – no jornal Última Hora. Liliana Harb Bollos lembra, no artigo “A música no jornal: a recepção crítica do fenômeno bossa nova e suas implicações na cultura brasileira”, que diferentemente da crítica de música erudita, “que produziu um jornalismo cultural de características literárias desde a primeira metade do século 20”<sup>144</sup>, a crítica de música popular brasileira começou nos tempos da bossa nova dando aos críticos um papel de cronista mais do que de especialista e, aos textos, uma abordagem mais ideológica do que estética. “Enquanto que a grande maioria deles se limitava a informar e emitir seu gosto pessoal em suas resenhas, uma outra parte, mais acadêmica, se concentrava em analisar o movimento de forma convincente.”<sup>145</sup> Em sua crônica, Nelson Motta foi um dos que defenderam a “postura feminista” da cantautora em sua coluna publicada em O Globo. Diz Joyce: “Eu sempre confundi o feminino. Enquanto todas as meninas da minha idade estavam sonhando com casamento na Igreja, eu queria outra coisa. Todo mundo achava legal algo que eu absolutamente não queria para mim.” A canção “Não muda não” abre seu primeiro disco, de 1968, e fala exatamente isso:

Se eu quisesse arranjar um marido  
 Não tinha escolhido de te adorar  
 Ia ser mais castigo que prêmio  
 Um homem boêmio pra eu sustentar

<sup>144</sup> Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/3869/3383>>. Acesso em 20 jul. 2020. P. 112

<sup>145</sup> Idem, p. 121.

Se os temas eram uma discrepância de tudo o que já havia sido feito na música brasileira até então – nem Maysa nem Dolores Duran nem sua contemporânea mais ousada, Rita Lee, haviam falado sobre suas questões pessoais de forma tão genuína –, a sua pegada como violonista também a excluía das prateleiras onde os rótulos determinavam quem era o que no cenário nacional. Terá sido um caminho solitário, esse que Joyce percorreu?

Vim da bossa nova, da segunda geração. A primeira geração era formada por Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto, que são os veteranos, e Carlos Lyra, Roberto Menescal, que eram mais novos, porém mais velhos do que os artistas da minha geração. Todos da minha turma tinham ouvido João Gilberto, Tom Jobim, e tinha sido fã de Vinícius de Moraes. No entanto, cada um do grupo foi se orientando em uma direção: os baianos criaram a Tropicália; os mineiros, o Clube da Esquina; o pessoal do Rio, Edu Lobo, Marcos Valle, Dori Caymmi fizeram uma outra coisa, que é totalmente MCB também; e ainda tinha um pessoal do samba que também ouviu a bossa nova, como Paulinho da Viola e Elton Medeiros. E eu era amiga de todos eles, mas era muito solitária. Havia um caminho que eu queria seguir, mas só fui conseguir pegar ele de fato, com segurança, a partir de 1980, com o disco “Feminina”. Quando escrevi a letra – versos como “Mãe, me explica, me ensina, me diz o que é feminina?” – eu me lembrei que minha mãe reclamava que eu não era feminina. Eu gostava de usar as roupas do meu irmão, calça jeans, camisa de homem, e não gostava de maquiagem. Não gosto até hoje. Essas questões, para ela, eram graves. Ela achava que não era o padrão. Resolvi explicar para ela, através da música, que não é um cabelo, um dengo ou um olhar, mas outra coisa. Foi a música mais autobiográfica que fiz. Ali, eu já sabia exatamente o que queria fazer, tanto o som quanto o caminho, que continuo a seguir até hoje, mas que vejo como uma coisa muito minha. Eu interajo com todo mundo, troco bastante, mas meu resultado é muito pessoal.

Joyce Silveira Moreno nasceu Joyce Silveira Palhano de Jesus, em Copacabana, em 31 de Janeiro de 1948. Ela foi registrada pela mãe como filha de seu primeiro marido, pois os pais se separaram antes mesmo de seu nascimento. A funcionária pública Zemir criou a filha sozinha, assim como seus dois filhos do primeiro casamento. Em uma reunião com as colegas de escola da época, quarenta anos depois, Joyce finalmente foi à forra ao vê-las compreendendo a menina “que fazia tudo o que queria porque a mãe era sozinha”: “Na época, eram famílias de comercial de margarina, mas, nesse reencontro, ouvi de tudo: ‘Descobri que meu pai tinha uma segunda família’; ‘Meu pai era amante da secretária’; ‘Minha mãe, coitada, queria ter feito aquilo e meu pai nunca deixou’.” Joyce começou a tocar violão aos 14 anos, observando seu irmão treze anos mais velho, que era bancário, advogado recém-formado e guitarrista. Newton era amigo de expoentes da bossa nova como Roberto Menescal e Eumir Deodato. Por sua casa, nesse período,

passaram outros grandes músicos da época, entre eles Luiz Carlos Vinhas, Leny Andrade e os irmãos Castro Neves. Logo, a adolescente já sabia reproduzir no violão as harmonias novas que surgiam. E já aos 14, estreou como compositora em “Rio meu”, uma declaração de amor à cidade onde nasceu e cresceu, gravada em um álbum voz e violão chamado *Rio de Janeiro*<sup>146</sup>, lançado primeiro no Japão, em 2012, e depois no Brasil. Diz a letra:

Rio, meu pedaço de beleza, cheio de luar  
 Rio, gente junta, noite clara, barulho de mar  
 Rio, meu Lebon, Copacabana, meu Arpoador  
 Rio, onde até quem já não ama encontra o seu amor  
 Rio, minha terra, minha vida, meu amor, meu bem  
 Rio da lembrança de um dia em que eu achei alguém  
 Rio, lotação, Rio saudade  
 Rio cheio de tristeza quando o sol não vem  
 Rio, meu pedaço de beleza  
 Rio meu, meu bem

Joyce atribui à solidão da mãe o seu apreço pela liberdade e seu gosto pelo violão:

Eu fui uma criança muito solitária, e isso tem relação com a história da minha mãe, que era uma mãe solo, uma pessoa que criava três filhos sozinha, algo que não era bem visto nos anos 1950 da minha infância. Conheci meu pai com 16 anos. Ela teve esse relacionamento breve com meu pai, que deve ter durado uns dois anos e, quando estava grávida de mim, ele foi embora. O primeiro marido a deixou também. Ela foi duas vezes abandonada, tendo sido uma mulher lindíssima! Ela não deu sorte nessas escolhas. E o fato de ela ser linda era um problema grave, porque isso incomodava extremamente as mães das outras crianças. Ela segurou toda essa barra e criou os filhos sozinha. Então, ela já era uma mulher independente em uma época que não era moda ser mãe nessa condição. Mas ela foi, e trabalhou, e sempre ofereceu cultura pra gente. Tudo o que podia, ela oferecia. Se descobria que tinha concerto de graça no municipal, ela levava a gente. Quando eu nasci, um dos meus irmãos tinha 16 anos e o outro, 13. Para compensar a tristeza por deixar de ser o filho caçula, o de 13 ganhou um violão. Ou seja, o violão entrou na casa junto comigo. Newton começou a aprender com o método Bandeirantes e passou a tocar muito bem. Eu cresci ouvindo ele tocar coisas lindas ao violão. Acabamos tendo uma ligação grande, eu e ele.

<sup>146</sup> MORENO, Joyce. CD *Rio de Janeiro*. Londres: Far Out Recordings, 2012.

A liberdade dada por Zemir e a falta da figura paterna – que, naquela época, tinha grandes chances de ser a de um homem autoritário e opressor – fizeram com que Joyce e seus irmãos não fomentassem nenhum tipo de autorrepressão. Diferentemente dos irmãos mais velhos das casas tradicionais, o de Joyce – Newton tocava tão bem que inspirou Roberto Menescal a trocar o acordeon pelo violão – estimulava o aprendizado da caçula: “Ele brincava comigo, chegava com uma harmonia de bossa nova e perguntava se eu sabia qual era a música. Eu tinha dez anos, ele estava treinando meu ouvido sem eu perceber. Comecei a gostar de harmonia nessa época. Comecei a compor ali.” Joyce passou a criar melodia para tudo o que deveria aprender na escola, para poder lembrar das respostas na hora das provas. Um ano depois de começar a tocar, aos 15 anos, a adolescente ganhou o seu primeiro violão. “De cara, fui pegando aqueles acordes da bossa nova, que não são simples. Mas eu queria reproduzir o que meu irmão e esses amigos tocavam”, conta. Em 1964, aos 16 anos, a cantora e compositora participou pela primeira vez de uma gravação em estúdio, no álbum do grupo vocal Sambacana, convidada por Menescal. A partir daí, ainda autodidata, passou a gravar jingles produzidos por ele. Aos 18 anos, logo depois de ser aprovada no vestibular para Jornalismo, Joyce iniciou também seus estudos formais de música e começou a trabalhar como estagiária na redação do Jornal do Brasil. O trabalho como jornalista durou pouco, pois, no mesmo ano, classificou “Me disseram” no II Festival Internacional da Canção (RJ). Seu envolvimento com músicos (sim, os homens, que eram maioria) foi tão grande que ela chamou a atenção de colegas da música e da redação. Afinal, como era ser compositora em uma época em que a maioria dos compositores eram homens?

Tem uma caricatura pendurada na minha parede, feita pelo Lan em 1967 [*o cartunista desenhou por 30 anos para o Jornal do Brasil*], em que ele me colocou sentada no meio dos rapazes. A minha volta tem Dori Caymmi, Chico Buarque, Edu Lobo, Milton Nascimento, toda essa geração contemporânea minha. De idade, eles são um pouco mais velhos, mas começamos na mesma época. Certa vez, uma repórter esteve aqui em casa e me perguntou: “Puxa, você nunca pensou em namorar um desses caras?” E eu disse: “Não, eu queria ser uma dessas caras.” A diferença era essa: eu não queria namorar, ser musa, eu queria ser um dos caras, musa de mim mesma. É uma outra história... Mas demorou a cair a ficha de que eu era um deles. Os homens sempre me convidavam para fazer um reforço vocal nos trabalhos deles. Tem um disco do Edu Lobo, *Limite das águas*, de 1976, no qual eu canto várias faixas. Então, a relação comigo era mais como cantora. Alguns se tocaram de que eu era igual antes que os outros.

Joyce penetrou o universo masculino, mas entender que a mulher tem o seu lugar de fala e este é diferente do lugar de fala dos homens, isso demorou. De acordo com sua declaração, percebe-se que, para alguns, nem aconteceu. No limite, podemos pensar em Chico Buarque, que fez o que Joyce diz ter sido a primeira mulher a fazer: compor na primeira pessoa do singular no feminino. Mas, apesar de ser uma grande admiradora do parceiro – e com quem a mídia tentou de todas as maneiras “casar”<sup>147</sup> quando ela surgiu – a cantautora acha que ele ainda não alcança o “verdadeiro sentimento feminino”. E defende o lugar de fala das compositoras:

Tem um lugar de fala, sim. Eu componho muito com o Paulo César Pinheiro. Acho ele um letrista espetacular. Certa vez, ele me mandou uma letra que depois ganhou o nome de “Outras mulheres”. De cara, eu troquei uma palavra que achei esquisita. Ele havia colocado: “Sou de vender minhas graças”. Troquei por “ceder”, porque ceder é diferente de vender. Depois, pedi para mudar o título, que era “Meretriz”, porque minha filha Mariana estava com 14 anos e, ao me ouvir tocando na sala, falou que a música era a cara dela. Falei para ele: “Paulinho, me desculpe, mas meretriz não vai rolar. A música fala sobre independência, então, se uma menina de 14 anos se identifica e se sente nesse lugar de ceder as graças, não podemos chamá-la de meretriz.” Então, é isso... Mesmo quando um homem escreve no feminino, tem um “opa!”: “Se fosse eu, faria de outro jeito.” Chico Buarque merecia aquele Prêmio Nobel que Bob Dylan ganhou e eu valorizo o fato de ele ter sido criado com as irmãs e ter captado o universo feminino, mas ainda assim eu sinto que é diferente de uma mulher falando na primeira pessoa do feminino.

No ano seguinte do festival, Joyce lançou pela gravadora Philips seu primeiro LP, *Joyce*<sup>148</sup>, produzido por Armando Pittigliani, com arranjos de Gaya e Dori Caymmi, texto de apresentação assinado por Vinícius de Moraes na contracapa e conteúdo de uma maturidade inédita na música brasileira. No entanto, apesar de seu conteúdo ser de uma adulta que não está colocando corpo nem voz à venda, o Poetinha inicia sua escrita comentando o tipo físico e personalidade da parceira: “Eu poderia falar aqui da Joyce morena, um broto bacana de Copacabana, de olhos verdes, riso meio triste e boca de menina amuada. Uma garota moderna e considerante, com uma carinha de lua nova em céu de tarde e toda circunflexa. Gente bem pra frente, como está em moda dizer, e caindo de bossa.” Ele acerta ao exaltar seu talento musical lá pelo meio da apresentação: “Essa é a Joyce que vai dar o que falar: a Joyce que é toda

<sup>147</sup> JOYCE. *Fotografei você na minha rollexflex*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1997.

<sup>148</sup> JOYCE. LP *Joyce*. Rio de Janeiro: Philips, 1968.

musicalidade, que tem em alto grau o sentido das palavras e conhece o mistério de seu casamento com as notas.” E erra ao, um pouco mais à frente, declarar que ela poderia fazer a vida “apenas” como cantora e encerrar trazendo à tona a beleza da cantautora como se isso fosse ajudar na divulgação e venda do álbum: “Essa Joyce, quando pega o violão e canta (e ela poderia fácil fazer uma carreira só como cantora) diz coisas simples e belas [...] E, além do mais, com aqueles olhos verdes e aquela graça toda... Pôxa, assim não vale...” O verbo no subjuntivo deveria ser no indicativo, afinal, dentro das gravadoras, havia a crença de que, em uma artista mulher, beleza vendia mais do que talento. Joyce não só não se fiava nisso como incluiu nesse álbum de estreia, além de sua militância feminista – que não tinha esse nome, na época – uma reflexão muito aguçada sobre o que buscava. Canta ela, na sua composição “Cantiga de procura”, que quer encontrar um amigo que a veja com os mesmos olhos com que ela via qualquer amigo, ou seja, Joyce queria ser “um dos caras”:

Eu quero encontrar um amigo  
Que veja o que eu tenho pra dar  
Que fale da vida comigo  
Que venha da beira do mar

O repertório reuniu cinco composições suas e seis inéditas de autores amigos seus, tão ou quase tão iniciantes quanto ela: Paulinho da Viola, Marcos Valle, Francis Hime, Caetano Veloso, Jards Macalé, Toninho Horta e Ronaldo Bastos. Permeiar quase a metade do repertório com composições próprias foi uma vitória para uma mulher daquele tempo. Mantendo-se firme em sua proposta de cantar sua verdade, Joyce galgou o espaço, mas teve que lidar com tabus. “As questões de feminismo, sexual, amorosa, de cidadania, foram vários os tabus que minha geração foi quebrando ao longo do tempo... A diferença entre a minha geração e a dos meus pais é um abismo”, analisa. A geração de Joyce nem conseguiu avançar tanto, no Brasil, quanto as feministas norte-americanas, conforme conta a pesquisadora e escritora Heloísa Buarque de Hollanda no livro *Explosão Feminista*: “A maioria dessas bandeiras confrontavam, diretamente, vários dogmas da Igreja, uma das principais instituições progressistas da

época.”<sup>149</sup> Para combater o regime militar, as iniciativas feministas conseguiam se articular com a Igreja e com o Partido Comunista, mas só até certo ponto. Para o movimento de mulheres, o feminismo nacional concentrou-se, “prioritariamente, nas questões trabalhistas, na demanda por creches, no controle da violência e no enfrentamento das desigualdades sociais entre homens e mulheres ao longo da década de 1970”<sup>150</sup>, mas foi fragilizado pela própria ditadura e, provavelmente, por um machismo estrutural arraigado. Um dos tabus que Joyce precisou enfrentar foi o de que, na música, qualquer mulher precisa de um homem para desaguar sua produção: “Não há porque chamar um diretor musical para mim se eu sei o que eu quero. Isso é uma coisa que leva tempo para você conseguir fazer, e esse gueto musical entender. Sim, eu sou mulher e tenho o domínio do meu trabalho e do meu ofício.” Naquele primeiro álbum de 1968, o violão não foi o de Joyce, mas o do amigo Jards Macalé, somente porque não era comum mulher gravar o instrumento. E, se para Joyce “compor é outro tipo de parto”, não é porque ela é mulher. Assim como qualquer ser humano que compõe, ela precisa domar a própria inspiração para equacionar as letras e melodias que surgem no seu dia a dia: “Para mim, a composição sempre parte da música. Eu crio uma melodia e depois vou tentar entender o que ela me sugere.” Em termos técnicos, nada diferente do que passam os homens compositores. O problema é que, como era normal na época, a mulher não tinha oportunidade para reivindicar mais espaço para sua produção. Ou, o que é pior, se cantasse algo que não fosse a música de fossa típica das precursoras Maysa e Dolores Duran, era logo colocada no posto de musa. Como Joyce via esse papel de musa?

Eu nunca fui tanto admiradora das duas cantautoras mais famosas, Maysa e Dolores, como autoras. Tem também a Dora Lopes, que é menos conhecida, é mais obscura e a trajetória dela ficou mais naquele nicho da noite. Da Dolores, eu gostava muito como cantora. Adoro! Mas acho as composições meio depressivas, tristes e resignadas. Claro que sei que tinham a ver com o momento que ela vivia, com o samba canção que ela cantava. Como filha da bossa nova, eu sempre quis algo mais solar, tanto na melodia quanto na letra. E estranhava que não houvesse nada assim na própria bossa nova, onde a mulher era sempre essa “coisa toda minha” ou estava no papel da garota de Ipanema, da musa. “Coisa toda minha” é um verso de “Minha namorada”, canção do Carlos Lyra e Vinícius de Moraes. Eu implicava com ele, quando trabalhávamos juntos. Eu falava: “Essa aí eu não vou cantar!” Porque havia essa postura, e eu vim para bagunçar um pouco esse coreto naquele momento, mas trazendo a proposta solar da bossa nova, que foi a música

<sup>149</sup> HOLLANDA, 2018, p. 16.

<sup>150</sup> HOLLANDA, 2018, p. 16.



que me formou. Vinícius dizia que eu era feminista antes mesmo de eu fazer “Feminina”. Aliás, eu não sabia o que era ser uma feminista, mas ele já achava isso. O feminismo estava começando. Era uma coisa incipiente. Tinham as americanas, aquelas primeiras do sutiã queimado, da pílula anticoncepcional, da minissaia... Era toda uma revolução chegando no Brasil aos poucos.

Joyce era moderna, tinha instinto e intuição, mas não todas ferramentas para combater qualquer tipo de ameaça à sua independência. Sem se dar conta, ela acabou vendo seu sol se apagando ao longo de seu primeiro casamento. Depois do registro do segundo álbum, *Encontro Marcado*<sup>151</sup>, a cantora e compositora se casou com Nelson Ângelo, músico, pai de Clara e Ana, e inspiração para um hiato de cinco anos na carreira da esposa. Joyce já vinha de uma experiência repugnante para uma mulher com sua atitude. Mais nova que Rita Lee um mês – e admiradora da cantautora do rock a ponto de batizar uma gata com seu nome e compor uma música chamada “Minha gata Rita Lee” – Joyce sofreu o mesmo assédio moral que a roqueira, na gravadora. A diferença é que a cantautora criativa não cedeu: “André Midani tentou fazer dela o que tentou fazer de mim, a garota sensual, uma coisa que eu não era.” Quando Joyce fez seu segundo disco sob produção do Nelson Motta na gravadora Phillips, da qual André Midani era presidente, havia essa intenção. *Encontro Marcado* saiu só com o rosto de Joyce na capa, mas a artista acabou se desligando da gravadora logo depois do lançamento. “A relação com a gravadora não ia durar, mas também não me dei bem, porque me casei, formei o grupo A Tribo<sup>152</sup>, e minha função ficou sendo a de vocalista, que não era o que eu queria. Dei um passo atrás, mas não fiz o que Midani queria”, explica.

Joyce não foi impedida pelo marido de fazer música nem teve composições rasgadas, mas também não foi incentivada, principalmente depois do nascimento das duas filhas do casal. Se tal comportamento é comum ainda nos dias atuais, na época, era o padrão. Muitas artistas acabavam abandonando a carreira depois do casamento, porque era o homem quem tinha que prover ou ser o artista da família. A filósofa Márcia Tiburi afirma que o “patriarcado é um sistema profundamente enraizado na cultura e nas instituições”<sup>153</sup> no livro *Feminismo em Comum para Todas, Todas e Todos*, em que explica as bases do machismo

<sup>151</sup> JOYCE. LP *Encontro marcado*. Rio de Janeiro: Philips, 1969.

<sup>152</sup> Grupo formado por Joyce, seu marido Nelson Ângelo e os músicos Novelli, Toninho Horta e Naná Vasconcelos.

<sup>153</sup> TIBURI, 2018, p. 26.

estrutural: “Em sua base está a ideia sempre repetida de haver uma identidade natural, dois sexos considerados normais, a diferença entre os gêneros, a superioridade masculina, a inferioridade das mulheres”, além de outros pensamentos que, para a autora, soam bem limitados e são seguidos por muita gente<sup>154</sup>. Se por um lado Joyce aproveitou a temporada para se dedicar à maternidade, por outro, viu sua inspiração minguar. Como um casamento pode ser bom, mas ao mesmo tempo ruim?

Eu me casei, tive duas filhas, e esses cinco anos não foram férteis para mim como criadora. Eu estava nesse casamento, que teve que acabar. Isso é uma coisa meio delicada de dizer, porque estou falando do pai das minhas duas primeiras filhas, mas foi uma relação complicada porque Nelson Ângelo era músico. Até fizemos um disco juntos, em 1972, chamado *Nelson Ângelo e Joyce*<sup>155</sup>. Com o tempo, virou um disco *cult*. Só o nome já mostra o quão emblemático é isso, a posição em que nossos nomes foram colocados em um disco em que eu canto todas as faixas. Eu canto tudo, mas só tem uma composição minha, em parceria com ele. Quase todas as músicas são de autoria dele, algumas em parceria com outros homens. Então, a postura era a de que já havia um músico em casa, e esse músico não era eu. Isso não ia dar certo desde o início, porque eu tinha muitos planos para minha música, muitas coisas que eu queria fazer.

O trabalho como Vinícius de Moraes se deu em meados da década de 1970, e foi o primeiro de Joyce após separar-se de seu primeiro marido. O poeta convidou Joyce para substituir o Toquinho em uma temporada de shows, pois ele precisava de uma cantora que tocasse violão. O show se chamava *Poeta, Moça e Violão*, e ele estava sem violão e sem moça porque Toquinho havia aceitado outro compromisso. Antes de Joyce, várias moças cantaram com eles, entre elas Clara Nunes, Maria Bethânia, Simone, Quarteto em Cy, Amelinha... O convite era para a carioca fazer uma temporada em Punta Del Este e ela foi com a cara e a coragem, afinal, não tocava fazia muito tempo. Joyce ficou sem pegar no violão durante o casamento, mas a mão não enferrujou. Vinícius adorou sua participação e manteve Joyce mesmo depois que Toquinho voltou. Em uma viagem que o trio fez à Itália, em 1976, a cantautora acabou gravando, a convite do produtor italiano Sérgio Bardotti, o disco *Passarinho Urbano*<sup>156</sup>, de voz e violão e de intérprete, já que estava voltando a compor lentamente. Joyce conta: “Foi um álbum político, porque pensei nos meus colegas que, no Brasil, estavam sob censura. Aí, a composição veio chegando de novo e, também em 1976, eu gravei mais um disco

<sup>154</sup> Idem, p. 17.

<sup>155</sup> ÂNGELO, Nelson; JOYCE. LP *Nelson Ângelo e Joyce*. Rio de Janeiro: Odeon, 1972.

<sup>156</sup> MORENO, Joyce. *Passarinho Urbano*. Rio de Janeiro: Continental, 1977.

em Paris, *Visions Of Dawn*<sup>157</sup>, que só foi lançado em 2009.” Inspirada novamente e mais livre do que nunca, Joyce embarcou para Nova York e passou alguns meses cantando em uma casa noturna chamada Cachaça. Nessa temporada, ela fez a primeira gravação de “Mistérios” e de “Feminina” em um álbum chamado *Natureza* – inédito até hoje – e conheceu aquele que seria o maior parceiro de sua vida, Tutty Moreno. O baterista baiano vivia na cidade havia três anos e fazia parte da banda residente da casa de shows. Joyce voltou ao Brasil e, depois de 10 dias, ele se desfez da moradia em Nova York e foi atrás dela. Tutty tinha lá uma filha do primeiro casamento, que fez com que ele passasse a embarcar para temporadas nos Estados Unidos. No Brasil, o casal deu à luz Mariana. Em 2001, 24 anos depois, Joyce adotou o sobrenome de Tutty e virou Joyce Silveira Moreno após o registro civil do casamento. As feministas mais radicais poderiam criticá-la não só na certidão de casamento e documentos pessoais como na carreira artística. Para Joyce, isso representou a perda de sua identidade ou de parte dela?

Eu acho que isso é uma coisa entre mim e o homem com quem eu vivo. É uma decisão da gente. Eu adotei o sobrenome dele porque acho “Moreno” lindo e achei lindo virar Joyce Moreno. É tão descritivo do que nós somos... Quando chegamos para tocar na África do Sul, perguntei para a mocinha da produção, que era mulata e é de um lugar onde houve um *apartheid*, se existia um nome para esse tom de pele, essa cor brasileira. Não existe isso lá. A gente se casou no papel 24 anos depois de nos juntarmos, com neto carregando as alianças, e eu assumi o sobrenome porque não considerava isso a perda de nossa identidade. Considero uma fusão de pessoas que se amam muito e que estão gostando de estar juntas há muitos anos. Quando o conheci, eu já tinha ouvido falar no Tutty dentro do grupo dos baianos, porque ele havia tocado com todos eles: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia. E todo mundo falava bem daquele “baterista”. Eu cheguei a me perguntar se iria simpatizar com “essa pessoa”, mas foi tiro e queda. Ficamos juntos duas semanas depois e estamos juntos até hoje. Juntos, além de ter uma filha, começamos a pensar em coisas mais criativas instrumentalmente, porque ele é doido por jazz. Quando a gente chegou da maternidade, a primeira coisa que Tutty falou foi: “Vamos estabelecer horários, para que você saia com ela para eu poder praticar meu instrumento em um dia e, no outro dia, eu saia com ela para você ficar praticando?” Não é o máximo? Isso é um homem que não tem medo de mulher. É o cara que se garante na masculinidade. Trata-se de uma postura. Ele tem a mesma idade que eu. Para a nossa geração, isso é uma postura moderníssima! E ele sempre foi assim. Ele sempre adorou me ver brilhar, assim como eu sempre adorei ver ele brilhar. Estamos juntos há mais de 40 anos, porque a gente sempre se comportou como um time jogando junto. Não tem prevalência.

<sup>157</sup> Álbum gravado com os músicos Naná Vasconcellos e Maurício Maestro. JOYCE; VASCONCELOS, Naná; MAESTRO, Maurício. *Visions Of Daw*. Londres: Far Out Records, 2009.

Com Tutty, Joyce voltou a ser aquela menina destemida que enfrentou a vaia da plateia aos 19 anos. E, nessa fase extremamente inspiradora, compôs preciosidades que foram parar em discos de grandes cantoras brasileiras. Antes delas, em 1979, Milton Nascimento registrou “Mistérios” depois de ouvir a canção em uma fita K-7 que Joyce trouxe com ela dos Estados Unidos. “Ele é um cantautor maravilhoso, um dos melhores do Brasil. A gravação ficou linda e pessoas que eu conhecia fazia muitos anos, como Elis Regina e Maria Bethânia começaram a querer me gravar também.” É normal que uma conquista abra a porta para outras, mas é curioso que tenha sido um homem o primeiro a se identificar com o repertório da cantautora “feminista” – para usar o termo apropriado por Vinícius de Moraes e embasado pela teoria de Julia de Cunto e Maria Bogado presente em artigo publicado no livro organizado por Heloísa Buarque de Hollanda: “Enquanto algumas tematizam o feminismo de modo declarado e objetivo, outras deixam a luta feminista emergir de outras maneiras”<sup>158</sup> – e que as mulheres só tenham percebido Joyce como compositora depois de ela ganhar o carimbo masculino. Curioso, porém compreensível para aqueles tempos. O carimbo em questão era nada mais do que uma mediação masculina que, geralmente, as profissionais do gênero feminino necessitavam para conseguir executar os seus ofícios. Em muitos campos de trabalho, ainda necessitam, conforme constata Heloísa Buarque de Hollanda em seu ensaio que liga o combate a tal prática ao termo “lugar de fala”: “O ‘lugar de fala’ é a busca pelo fim da mediação, de modo a garantir a autorrepresentação discursiva e a busca por protagonismo e voz por parte do sujeito historicamente discriminado pelos seus dispositivos de fala.”<sup>159</sup> No caso de Joyce, a própria cantautora celebra o fato de o homem em questão ser o tão sensível Bituca (apelido de Milton), em termos jocosos da atualidade, um “homem feminista”. Muito amiga de Milton, Elis Regina gravou “Essa mulher”. Maria Bethânia registrou “Da cor brasileira”. Nana Caymmi também pinçou “Mistérios” do repertório. Quarteto em Cy escolheu “Feminina”, que Joyce regravaria anos depois “mais do meu jeito”. Ney Matogrosso eternizou “Ardência”, feita por encomenda para ele: “Foi lindo ver as pessoas tomando conhecimento do meu trabalho e me gravando.” Como Joyce conseguiu esse feito de não ser encarada como uma concorrente por nenhuma das

---

<sup>158</sup> HOLLANDA, 2018, p. 300.

<sup>159</sup> Idem, p. 415.

intérpretes, conhecidas no mercado por disputarem entre si composições, compositores, palcos e atenção dos fãs?

Eu sempre me dei muito bem com as cantoras da minha geração, que por sinal eram todas muito competitivas entre si. Uma não falava bem da outra. Falavam quem ia ganhar o melhor prêmio de cantora do ano, e não sei o que, e sempre ficava essa coisa entre elas. Comigo, isso nunca existiu, porque elas sempre sentiram que eu não era concorrência. Eu não era uma competidora, mas uma fornecedora. Eu estava ali para dar músicas para elas cantarem. Todas as intérpretes cantaram minhas músicas e cantam ainda: Elis, Bethânia, Gal Costa, Fafá de Belém, Simone... Eu nunca me coloquei como cantora. Eu me sentia um músico, um pensamento musical, alguém trabalhando para a música e não para a minha carreira ou para mim. Sempre foi muito claro que eu nunca fui para a prateleira das cantoras brasileiras, que é onde colocam as grandes cantoras. Eu tenho discos que gravo apenas como intérprete, mas no Brasil tem essa onda de cada um ter o seu lugar. E eu sempre preferi estar no lugar dos caras, dos compositores.

Canção eternizada por Elis Regina em 1979, “Essa mulher” deu nome ao álbum da intérprete gaúcha. Além dessa, “Feminina” e “Mulheres do Brasil” são algumas das músicas mais significativas do repertório feminino (ou feminista) de Joyce. Se Joyce se sente mais cantora ou compositora? Ela responde: “Eu acho que tenho um pensamento musical. Acho que a compositora é a base de tudo. É ela que cria e que trabalha, mas vive às custas da cantora. A cantora sustenta a compositora em mim.” Joyce pensa mais um pouco e completa: “Acho que me sinto mais uma música que faz tudo: compõe, canta e toca e todas essas ferramentas são para definir um pensamento.” Em termos de autoria, a cantautora crê que ela está em tudo o que faz: “Para mim, que sou autora, quando vou cantar uma música que não é minha, vou transformá-la em minha. E aí entra o lado do arranjo, que eu também faço e, com ele, transformo a música em uma coisa que eu possa assinar realmente.” Sua consciência sobre o preconceito contra as mulheres estava explícita em suas composições entre 1966 e 1968, no entanto o discurso para embasar o debate veio nos anos 1980: “A partir dos anos 1980 eu começo a pensar realmente sobre isso, a partir do momento em que gravei ‘Feminina’ e que comecei a me sentir dona de mim, dona do meu trabalho e da minha produção.” Em 1980, Joyce regravou a canção que havia registrado em Nova York e a utilizou para batizar seu álbum. O disco *Feminina*<sup>160</sup> é inteiro autoral: das dez faixas, apenas quatro tem parceiros. Para ela, até ali tinha sido difícil gravar um álbum inteiramente autoral?

<sup>160</sup> JOYCE. LP *Feminina*. Rio de Janeiro: EMI, 1980.

Sim, essa foi minha virada, porque foi o disco da minha afirmação. Até então, era diferente. No meu primeiro álbum, de 1968, metade das músicas são minhas e, para a escolha da outra metade, a gravadora falou: “Você é uma compositora, mas seria legal ter músicas de outros autores também. Você não tem uns amigos que fazem música?” Eu falei: “Tenho.” E fui pegar músicas com Caetano Veloso, com Paulinho da Viola, com Francis Hime e com Marcos Valle. Fiquei com um disco que metade era de compositora e a outra metade, de intérprete, porque eles não confiavam o suficiente para apostar todas as fichas na minha composição. Eu nem toco violão no primeiro disco... Eu tive sorte de ter arranjadores muito bons, como Dori Caymmi. Tudo certo, mas eu poderia ter tocado minhas próprias músicas, né? Aí, em “Feminina”, eu resolvi fazer tudo o que queria: só coloquei músicas minhas, poucas em parceria que tinham letras minhas, toquei violão em todas as faixas, fiz todos os arranjos de base, fiz vocais de apoio, arrumei as coisas do jeito que eu queria! Então, é um disco autoral, é um disco realmente meu. Eu tive a sorte de ter um produtor muito legal, o José Milton. Ele teve a sabedoria de não se meter. Dali para frente, esse padrão nunca mais mudou. De 1980 para cá, faço a direção dos meus trabalhos, e só faço exatamente o que quero fazer. Mesmo se for um disco de intérprete.

*Feminina*, o álbum, foi também a virada de Joyce para o sucesso, por causa de sua apresentação no Festival de Música Popular Brasileira da TV Globo daquele ano. A cantautora levou ao palco “Clareana”, uma canção que compôs em 1976, quando estava em Roma. A menina vaiada aos 19 anos por escrever na primeira pessoa do singular no feminino, aos 32 era mãe e fez uma música para as duas filhas. A questão da maternidade pareceu mais aceitável do que a visão do amor saída da boca de uma mulher. Em 1985, a terceira filha de Joyce, Mariana, também ganhou uma canção, “Peixe estrela”. Entre uma homenagem às filhas e outra, curiosamente, uma faixa sobre gravidez foi censurada: em 1981, o disco *Água e Luz*<sup>161</sup> estava pronto, e “Eternamente grávida” foi proibida para execução pública pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), apesar de o regime militar já estar bem enfraquecido e a ditadura, em vias de acabar. A transcrição está abaixo:

É bom viver eternamente grávida  
De filhos, de ideias e de sonhos  
Em plena criação  
No meio de uma festa  
Que é sempre esta função de dar à luz  
Parir para mim é um prazer  
Uma eterna explosão de vida e música  
Pipocando de dentro para o mundo

<sup>161</sup> JOYCE. LP *Água e Luz*. Rio de Janeiro: EMI, 1981.

Há quem diga que dói  
 Mas eu no fundo  
 Me envolvo e mergulho de cabeça  
 Relaxo e aproveito o privilégio  
 De ser quem gera a vida e o futuro  
 Por mais escuro que ele nos pareça

De acordo com Claudia Barcellos Rezende, professora adjunta do Departamento de Ciências Sociais da UERJ, no artigo “Um estado emotivo: Representação da gravidez na mídia”<sup>162</sup>, “a gravidez enquanto processo que ocorre no corpo revela como este é cingido e vivenciado de acordo com significados e práticas culturais”. Para as autoridades, seria o corpo feminino, mesmo que grávido, uma ameaça aos bons costumes da sociedade?

Eles deviam achar que grávida não podia parir. Nessa época, não tinha mais a censura prévia, mas, se eles recebessem o disco e implicassem, podiam embarrar o lançamento. E o meu quase não saiu por causa das palavras “grávida” e “parir”. [O jornalista e advogado] Ricardo Cravo Albin foi lá atuar como se fosse meu advogado, e eu nem estava sabendo. Ele escreveu uma carta para os censores dizendo que gravidez é um momento sublime na vida uma mulher, e soltou um papo que convenceu. Meus temas são todos femininos. A fala feminina é o que mais permeia minha composição. Acho que estou cobrindo quase tudo dessas questões. “Clareana” fala de maternidade, “Feminina” fala de feminilidade, de ser mulher, “Mistérios” é uma música sobre paixão. O disco *Feminina* tem todos os sucessos que já tinham sido gravados por outros cantores e cantoras e mais “Clareana”, que foi o grande hit do festival e me deu uma exposição muito grande. Foi aí que o trabalho começou a bombar nas rádios e eu passei a fazer muitos shows pelo Brasil. Foi engraçado porque, no dia seguinte do festival, o disco ainda não tinha saído, mas os disc-jóqueis das rádios ficavam cantando a música, porque o público estava ligando para pedir e eles ainda não tinham a faixa para tocar. Eu cheguei a ouvir isso na Rádio Cidade [rádio do segmento de rock no Rio de Janeiro]. Foi um momento de grande sucesso. Um momento que durou dois anos. Depois, aconteceu algo muito sério que me fez cair em uma lista de excluídos das gravadoras, e eu acabei banida no mercado.

A cantautora Joyce sobreviveu aos colegas de escola, à plateia de um festival e à Censura, mas não ao casamento com a gravadora. Se depois da parceria malsucedida com Nelson Ângelo, ela precisou recomeçar, impor respeito e cobrar seus direitos na multinacional que a contratara e tentara fazer dela um produto vendável também lhe custou um novo começo. A década de 1980 já começou complicada para os expoentes da MPB, pois o rock avançou no mercado

<sup>162</sup> Cad. Pagu no.36 Campinas Jan./June 2011. Disponível em  
 <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332011000100012](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100012)>. Acesso em: 20 jul. 2020.

com força e os artistas da música popular brasileira ficaram um pouco escanteados. Muitos cederam a um estilo pasteurizado de se gravar músicas, com arranjos cheios de sintetizadores e composições mais “acessíveis” ao grande público. Seguiu-se também a tentativa de sexualização da imagem da mulher nos palco e nas capas de discos. “Desde o meu segundo álbum, eu já sentia essa tentativa sutil de me encaixarem nesse perfil. Uma vez, um jornalista me perguntou porque nos meus discos só se via, no máximo, o ombro”, conta Joyce, que se esquivava elegantemente da pressão, e não concordava com nem condenava as mulheres que fizeram o jogo proposto pelo mercado naquele período pós-ditadura militar: “Depois de tanta censura, ao mesmo tempo em que as cantoras se sentiam libertárias, elas eram usadas pela indústria para vender um produto em que o corpo ocupa uma função que não tem relação com a música. Parecia foto de calendário.”

As observações críticas tiraram Joyce do jogo quando, em um dos pacotes de discos lançados que recebeu da gravadora, ouviu algo que não gostou em uma coletânea que se chamava *Grandes Mulheres, Grandes Sucessos*<sup>163</sup>. A cantora Sônia Melo relia sucessos de outros compositores e “Clareana” estava lá. Joyce se sentiu lisonjeada até colocar o disco na vitrola e escutar uma voz que não era sua em cima de um arranjo que era seu. A artista ligou para a sede da gravadora e questionou: “Esse violão que está aí, fui eu que toquei. O arranjo, eu que fiz. O vocal de apoio é meu e vocês nem tiraram as vozes das minhas filhas, que dão risada no final da música. Que negócio é esse?” Ela ouviu que, se o disco fosse gravado nos seus estúdios, a multinacional detinha o direito de fazer o que quisesse com o fonograma, afinal, os músicos assinavam um documento cedendo os direitos. A cantora foi sagaz ao perceber – com o auxílio de um advogado – que não havia assinado o mesmo contrato: ela assinou um contrato artístico. Joyce pleiteou a retirada do produto das lojas e isso lhe rendeu a dispensa da EMI-Odeon. O pior estava por vir: não satisfeito com o que já havia feito, o presidente convocou os presidentes das outras gravadoras para uma reunião e, nela, contou o ocorrido e solicitou que nenhum deles a contratasse, “para eu não criar precedente e outros artistas fazerem o mesmo”. Joyce passou um período inglório, mas há males que vêm para o bem e a cantora acabou dando os primeiros passos em

---

<sup>163</sup> SÔNIA MELO. LP *Grandes mulheres, grandes sucessos*. Rio de Janeiro: EMI, 1980.



sua carreira internacional, algo que fez a diferença em seu caminho ao longo dos anos seguintes. Não sem antes contar com a ajuda de duas pessoas de dentro de uma das gravadoras, a Polygram: o amigo Roberto Menescal e uma secretária que mal conhecia Joyce.

Fiquei na geladeira de todas as gravadoras do Brasil, mas sem saber o que estava acontecendo. Achei estranho um dia estar com um sucesso danado e, no outro, no limbo. Conversei com o Tutty e sugeri fazermos um disco independente. Estava começando essa onda do disco independente e eu gravei *Tardes Cariocas*<sup>164</sup> em 1982. Ainda tentei negociar o lançamento com uma gravadora de São Paulo, que não era uma das grandes, e eles se animaram. Iam até me dar uma grana para cobrir as despesas. Quando cheguei para assinar o contrato, o diretor falou que o cara que me tirou da EMI havia estado lá pessoalmente para conversar com o presidente da gravadora e, por isso, eles não poderiam mais honrar a palavra. Acabei lançando o álbum sozinha em 1983, distribuindo de mão em mão, e o destino fez o favor de me ajudar, colocando na minha frente um cara que exportava discos brasileiros para o Japão. O álbum agradou e eu fui convidada a me apresentar no festival Yamaha. O convite quase não chegou em mim, porque eles enviaram através da gravadora Polygram. Em 1984, eu consegui essa distribuição através do Menescal, que era diretor artístico daquela gravadora. Só que ele fez isso por baixo dos panos, para não ter problemas com o presidente da gravadora. Aí, lá no Japão, viram que a distribuição era da Polygram e enviaram o convite para lá. As pessoas que trabalhavam na gravadora não sabiam que o Menescal estava me ajudando. Já estavam quase mandando um artistas deles no meu lugar quando a secretária do André Midani, o presidente, me ligou avisando que o convite era meu e me passando o fax com o contato dos japoneses. Na época, não se usava palavras como “sororidade” e “empoderamento”. Aliás, são palavras difíceis de se falar, preciso colocar a língua no céu da boca para falar. Mas, sim, rolou uma sororidade.

O uso do termo “sororidade” – do latim *soror*, que significa irmã – é atribuído à escritora norte-americana Kate Millett, que propôs a palavra em 1970 para elaborar uma ideia de luta conjunta de mulheres. Feministas da quarta onda passaram a enfatizá-la com o intuito de estimular a união entre as mulheres e eliminar ideias que incitam a rivalidade do gênero feminino. Entre as boas práticas, está a oferta de ajuda a outras mulheres: “Perceba quando uma mulher está precisando de apoio e não hesite em ajudar. Pode ser uma simples conversa ou a percepção de uma situação de risco, o importante é não deixar com que ela se sinta sozinha”, diz a jornalista Maria Clara Serpa em artigo publicado na revista *Claudia*<sup>165</sup>. Foi o que a secretária de André Midani fez. Totalmente substituível naquele cargo, ela não precisava comprar uma briga de uma artista que ela mal

<sup>164</sup> JOYCE. LP *Tardes Cariocas*. Rio de Janeiro: Feminina, 1982.

<sup>165</sup> Disponível em <<https://claudia.abril.com.br/sua-vida/o-que-e-sororidade/#:~:text=O%20conceito%20%C3%A9%20essencial%20no,significa%20muito%20mais%20que%20isso>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

conhecia. Provavelmente cansada de ser testemunha de outros maus tratos profissionais, sem conhecer Joyce, ela colocou seu emprego em risco para não ver mais uma mulher perdendo o lugar que era seu por direito. “Sororidade” é uma palavra difícil, que faz Joyce ter que colocar a língua no céu da boca, mas é mais difícil porque a cantautora não cresceu acostumada com isso. Era capaz de, naquele tempo, a moça ser chamada de “anjo da guarda” por ter feito algo que, já naquela reunião de presidentes, algum homem poderia ter feito. Por que nenhum deles – ou um grupo deles – enfrentou o tal presidente da EMI-Odeon, mesmo sabendo que a coletânea havia sido produzida com muita má fé?

O Menescal estava nessa reunião e, muitos anos depois, ele confirmou a história. Não foi naquela época que ele me falou, não. Ele me ajudou por baixo dos panos, para não ter problemas com o presidente da gravadora. Do convite, ele não ficou sabendo, pois chegou direto para o presidente da Polygram. Quando a secretária me avisou, eu fiz o contato e fui. E assim começou minha história no Japão, que dura até hoje. Depois, comecei a receber convite para tocar na Europa. Fiz minha primeira turnê europeia em 1989 e recebi um convite para gravar um disco pelo Verve, um selo de jazz norte-americano da Polygram. Voltei para Nova York, gravei dois álbuns lá, que saíram no Brasil pelo departamento internacional da gravadora no início dos anos 1990. Ao mesmo tempo, em Londres, os DJs descobriram a música “Feminina”, jogaram nas pistas e eu virei um sucesso entre os fãs de música dançante da Inglaterra. Em 1993, os DJs fizeram uma vaquinha para me levar para fazer show lá. Montei uma banda com Tutty e músicos de Paris e, quando anunciaram, parecia que os Beatles estavam entrando no palco. Eram duas mil pessoas, só garotada, praticamente nenhum brasileiro, dançando Tamba Trio, João Donato, Marcos Valle – um repertório que eu havia sugerido – e eu.

Joyce e Tutty tinham quatro bocas para alimentar, além das suas. Estavam construindo uma casa e preocupados com os boletos a pagar. Injustiçados, mas não derrotados, eles tiveram paciência e aguardaram a hora de ver a derrocada dos opressores: “Foi interessante descobrir tudo isso e ver a maldade, a crueldade na indústria. Ela era muito poderosa, mas implodiu a si mesma, dando tiro no pé atrás de tiro no pé.”

Com a chegada da quarta onda feminista, cobrando respeito e valorização do que somos, aquilo que Joyce cantava em 1967 são temas que permeiam composições de artistas das gerações mais recentes e estão revolucionando a maneira como as mulheres eram – e muitas ainda são – tratadas tanto em casa, quanto no mercado de trabalho. Julia de Cunto e Maria Bogado atestam que as veteranas são inspirações para as jovens de hoje, que já crescem podendo dispor

de teorias e termos pouco acessíveis antigamente: “O olhar feminista também disputa o presente ao reescrever o passado. As compositoras dão nova visibilidade a mulheres com trajetórias no engajamento político. Muitas letras apresentam citações ou enumerações dos nomes dessas personalidades, reavivando suas memórias.”<sup>166</sup> Como Joyce lida hoje em dia com esses questionamentos, muito abafados em sua época?

Eu sempre tive esses questionamentos que hoje em dia estão sendo feitos de forma pública. Esses papos são bem mais abertos do que quando eu comecei a tê-los. A minha geração teve que abrir muitas portas que hoje em dia as gerações mais novas acham que sempre estiveram abertas. No entanto, como estamos vendo, nada é garantido e continuamos ali na beira do abismo, podendo ser levadas para a fogueira a qualquer momento. Hoje em dia, quando você olha para trás, você vê que as questões de gênero aparecerem em Noel Rosa e em outros compositores mais antigos. Tem milhares de músicas brasileiras que, de uma forma ou de outra, conscientemente ou não, levantaram questões para o bem e para seu contrário. Nem sempre é uma vantagem. Mas sempre tem uma questão que já foi discutida na MPB e, nas músicas, ficou bem ou mal resolvida. Nesse momento, estou interessada em falar sobre o envelhecimento da mulher. Fiz “Velha maluca” como faixa bônus para o meu álbum *50*, que celebrou meus 50 anos de carreira e no qual eu gravei o primeiro disco da menina de 19 anos, mas com as ferramentas da mulher de 70. Já sou avó e a música fala sobre como pode ser libertador envelhecer. É o momento em que você pode se libertar da escravidão da beleza, pode dizer o que quiser, você é a velha maluca, então, foda-se. A letra diz assim:

A velha maluca é doida  
A velha maluca é sábia  
A velha maluca não sabe o que faz

A velha maluca é santa  
A velha maluca é bruxa  
A velha maluca já viu coisas demais

A Velha quando era moça  
Queria ser diferente  
Zombava dos pretendentes  
Queria não se casar  
Casou com a filosofia  
Dormiu com a literatura  
Pra harmonia fez jura  
E o resto eu não sei contar

No Japão, é ainda mais difícil a compreensão do que Joyce significa para a cultura brasileira, pois é uma sociedade patriarcal e, por isso, bastante machista. No entanto, o público feminino de Joyce é enorme no país. As meninas até conseguem estudar, mas, depois que se casam, a maioria acaba abandonando suas

<sup>166</sup> HOLLANDA, 2018, p. 326.

carreiras. Provavelmente, as meninas veem na cantautora brasileira o que sonham para o amanhã delas. As letras de Joyce chegam traduzidas, e as japonesas sabem o que estão ouvindo nos shows. Ela acha graça da influência que está causando na nova geração de meninas daquele país: “Uma vez, um jornalista japonês me falou que elas ficam impressionadas em me ver nesse papel de *band leader*, inclusive liderando uma banda onde meu marido toca, e ainda por cima eu sou casada e tenho uma família.” Esse empoderamento que impacta as japonesas chegou a incomodar profissionais com os quais Joyce trabalhou ao longo da vida?

Hoje em dia, eu só trabalho com pessoas que me respeitam. Vivi muito a dificuldade que uma mulher tem de ser a *band leader*, de trabalhar com músicos homens. Eu ouvia coisas como: “Você cantou pra caramba! Aproveitou todas as nuances do meu arranjo, até parece um músico.” Mas o machismo também vem de outros cantos. Outro dia, um jornalista japonês me disse que achou meus arranjos de jazz incríveis e perguntou qual tinha sido a contribuição do Helio Alves, pianista. Respondi que a contribuição dele foi chegar lá para tocar o que eu escrevi. Ele é um músico criativo e improvisa pra caramba. Os improvisos são dele, mas as harmonias são minhas, e os acordes também.

Se os jornalistas no Japão se chocam com o comportamento de Joyce, declaradamente, no Brasil, esses profissionais parecem exercer seu pequeno poder de forma masoquista. A mídia sempre foi cruel e nunca contribuiu para a libertação da mulher desses padrões. Por anos, a beleza da artista se destacava mais do que seu talento em críticas e reportagens. Joyce mesmo sempre foi descrita como “cantora bonita” nos jornais e revistas, adjetivo que não se via em textos jornalísticos sobre artistas homens. “Eu ficava esperando os 50 anos, porque achava que isso ia acabar. Só que não acabou, não”, comenta Joyce, que, talvez por estar sempre com Tutty por perto, não chegou a experimentar atitudes mais agressivas, mas identificou o machismo velado em várias delas. Ela conta: “Já recebi muitas cantadas, flores e bombons, que acho que tem a ver com o tipo de música que eu faço. Na grossura mesmo, aconteceu poucas vezes.” Certa vez, a cantautora foi conceder uma entrevista a um jornalista francês em um evento na época da redemocratização. O candidato à Presidência da República Tancredo Neves receberia uma carta redigida pelo compositor Fernando Brant junto a várias outras pessoas da classe artística foi. O francês montou um estúdio em seu quarto de hotel para entrevistar os artistas. Joyce narra o susto: “Quando acabamos, ele tentou me agarrar. Joguei o cara no chão usando um golpe de jiu-jitsu que meu irmão me ensinou. Ele ficou tentando se explicar. Nunca gostei de aproximação

assim. Eu era grossa e dava logo uma chapulexada.” Se Joyce passou a vida chapuletando plateia covarde, jornalista abusado, marido opressor, presidente de gravadora mau caráter, e acredita que ainda pode ser jogada na fogueira a qualquer momento, pergunto a ela: Há esperança ou o feminismo é uma utopia?

Eu entendo que a igualdade está na esfera dos direitos humanos e direitos civis, dos direitos de qualquer pessoa. Eu sou totalmente humanista, fui criada nessa tradição humanista do século XX, do pós guerra. Fui uma *baby bommer*, uma das pessoas que nasceram depois da Segunda Guerra Mundial e que foram criadas nas bases de valores humanistas. O feminismo, eu acho que é um refinamento desses valores humanistas e, assim como o racismo é inaceitável, o sexismo também não é aceitável. Tem um monte de coisas inaceitáveis que estão sendo aceitas no momento por uma parcela significativa da sociedade e acho que isso acontece no mundo inteiro. No entanto, acho que isso é o canto do cisne dessa parcela da população, porque, nesse momento em que eles mostram tanto as suas intolerâncias, com as suas idiossincrasias, preconceitos e essa necessidade de gritar o que são, significa que eles sentem que esse tempo deles está terminando. Pode ser que leve mais tempo, algumas décadas, mas está caminhando para o fim. Eu considero que feminismo continua sendo extremamente necessário. Mas acho que a questão feminina é a última questão que vai ser resolvida, depois que todas as outras questões, sociais, raciais e políticas, tiverem sido resolvidas, vai restar essa questão. Não sei o que vai acontecer, mas uma mudança vai haver. Para você, que gosta do Bob Dylan, vou citar uma música dele: “The Times They Are a-Changin”.

Diferentemente de muitas cantautoras, Joyce plantou a sua verdade, virou referência como cantora, compositora e, acima de tudo, como uma artista que expõe as questões das mulheres através de sua música. Coisa que, até a virada para o século XXI, poucas fizeram. Preocupada com a intolerância, mas otimista com o efeito contrário que o ódio disseminado contra as minorias pode estar causando, Joyce Moreno viveu para ver alguns modelos opressores – como o da indústria fonográfica – ruirem. Ela viveu para ver plateias pedindo – não só na MPB, mas principalmente nos gêneros mais populares – cada vez mais mulheres cantando sobre seus homens. E viveu para dizer que sua música, ela mesma faz.

#### 4. LECI BRANDÃO: Pioneira com a diversidade no samba

*Corra no campo*

*Leva um tombo*

*Rala o joelho*

*Mata esta sede*

*Durma na rede*

*Sonha com a lua*

*Grita na praça*

*Picha as paredes*

*Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito*

*Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito*

Leci Brandão, “Essa tal criatura”.

Há quem diga que o samba nasceu na Bahia. Há quem afirme que ele é do Rio de Janeiro. O que ninguém discute é sua origem negra: a alquimia entre os batuques trazidos pelos escravos africanos e elementos religiosos resultou em uma espécie de ritual de música e dança que, mais tarde, incorporando outros instrumentos e temas, deu no gênero musical considerado por muitos críticos de música e historiadores como o mais original, ou seja, o mais brasileiro, apesar de o forró também pleitear esse título. Por ser o lugar de maior concentração de escravos do Brasil, o Recôncavo Baiano teria sido o berço do samba, mas no Rio de Janeiro, no século XIX, ele teria se desenvolvido com a formação da Pequena África, região localizada entre os bairros da Saúde, Gamboa, Santo Cristo e Pedra do Sal, habitada por descendentes de escravos e que abrigava terreiros de candomblé, onde, depois dos cultos, eram formadas rodas de “samba”, ou seja, as festas que tinham esse nome. No entanto, essa valorização do samba só viria a acontecer na década de 1940, durante o governo do presidente da República Getúlio Vargas. Antes disso, o samba foi perseguido e marginalizado. Durante os anos 1920, uma pessoa que fosse vista cantando ou dançando a “umbigada” corria o risco de ser presa. Ao longo do tempo, o samba foi sendo disseminado de forma que não havia mais como pará-lo, e foi sendo partilhado em vários estilos, todos eles excluindo a voz da mulher em suas temáticas. O samba de breque era divertido, sempre trazendo uma história engraçada como mote. O partido alto tinha como principal característica a improvisação. O samba-canção tratava de desilusões amorosas. A mulher ou era inserida na letra de maneira jocosa ou como musa, o que muitas vezes a colocava no papel de farsante, desleal, impostora. Muitas vezes, o castigo em forma de agressão física era tratado nas letras como uma prática não só aceitável como merecida.

No início do século XX, havia grandes festas nas casas das “tias baianas”, no bairro da Saúde. Elas não apenas foram responsáveis por trazerem cultos e ritos da Bahia para o Rio de Janeiro, como também transmitiram essa cultura oral para seus descendentes: elas recepcionavam em suas casas os negros recém-chegados à capital federal. O papel social dessas mulheres negras baianas foi muito importante e sintetiza a importância do matriarcado na cultura do samba na região que se estendia da Praça Onze aos arredores da Praça Mauá. Não à toa, sua representação nos desfiles das escolas de samba cariocas se tornou obrigatória e

nunca abandonada. “As tias exerceram lideranças comunitárias, fundamentadas no exercício do sacerdócio religioso, e criaram redes de proteção social fundamentais para a comunidade afro-carioca”, afirma Luiz Antonio Simas no artigo “O ‘Pelo Telefone’ nas narrativas do samba”<sup>167</sup>. Tia Ciata, a Hilária Batista de Almeida, abria sua casa de seis quartos, duas salas e quintal com árvores localizada na Rua Visconde de Itaúna, em frente a Praça Onze, para rodas de samba e choro. “Essas festas reuniam num só lugar os diversos elementos da cultura africana: sua música, sua dança, culinária e religião. Tia Ciata era mãe de santo, festejava seus orixás e tinha um profundo conhecimento sobre o candomblé. Nessas reuniões, músicas profanas surgiam naturalmente a partir de músicas religiosas”, afirma Cristiane Fadel Scarini na monografia *Samba, agoniza mas não morre: Dos terreiros à indústria cultural*<sup>168</sup>. Além de Tia Ciata, fizeram parte deste grupo de tias, dentre outras, Tia Perciliana (mãe de João da Bahiana), Tia Amélia (mãe de Donga), Tia Veridiana, Tia Bebiana, Tia Rosa Olé e Tia Mônica (mãe de Carmem da Xibuca e de Pendengo), e muitas delas sediavam festas como essas. De acordo com documentos da época, Tia Ciata era a responsável por permitir que o samba fosse tocado sem a presença da repressão policial, porque “isso só era possível por causa de seus conhecimentos em ervas medicinais, que ela ajudou a curar a doença do presidente da República na época. Como agradecimento, ela teria conseguido a ‘licença’ para seguir com o batuque em seu quintal”<sup>169</sup>.

Em relação à composição, foi nas agremiações que as mulheres passaram a ter um pouco mais de espaço, ou melhor, um lugar de fala dentro do próprio samba. Nos anos 1930, com os primeiros desfiles de escolas de samba cariocas, as mulheres passaram a assumir papéis coadjuvantes, porém fundamentais: de pastoras ou de baianas (matriarcas portadoras da tradição, remetendo às origens do gênero). Elas ainda eram tratadas como “figuras de beleza, da graça feminina, reflexo de um olhar masculino: porta-bandeiras, destaques ou passistas”<sup>170</sup>. Nesse cenário, surgiu uma mulher que mudou a história do papel feminino no samba.

<sup>167</sup> Disponível em <<http://www.radioarquivancada.com.br/site/o-pelo-telefone-nas-narrativas-do-samba/>>. Acesso em: 25 out. 2020.

<sup>168</sup> SCARINI, Cristiane Fadel. *Samba, agoniza mas não morre: Dos terreiros à indústria cultural*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

<sup>169</sup> Disponível em <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2020/05/mulheres-samba-ivone-lara-gal.html>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

<sup>170</sup> Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/celina/historia-feminina-do-samba-reflete-machismo-na-sociedade-brasileira-23590749>>. Acesso em: 20 jul. 2020.



Dona Ivone Lara era humilde, mas carregava uma formação musical sofisticada. Para adentrar o circuito do samba, enfrentou a repressão do marido e o machismo, tornou-se a primeira cantautora de sambas-enredo – reza a lenda que havia muitas outras compositoras, mas suas canções acabavam registradas nos nomes de seus maridos e cantadas por eles – e acabou consagrada como a Dama do Samba Brasileiro. Dona Ivone Lara foi a primeira mulher a ter um samba-enredo no Grupo Especial – “Os cinco bailes da história do Rio”, uma parceria com Silas de Oliveira e Bacalhau para o desfile da Império Serrano, em 1965. Como compositora, antes de Dona Ivone Lara, o pioneirismo coube a Carmelita Brasil, que entre 1959 e 1964 foi responsável pelos enredos e pelos sambas da pequena Unidos da Ponte, agremiação da qual também era presidente, algo incomum para a época. “Dona Ivone Lara abriu o caminho para que outras mulheres conquistassem oportunidades na ala de compositores e com isso alcançassem espaço e sucesso no mercado fonográfico”<sup>171</sup>. Na década seguinte, uma jovem negra e 22 anos mais jovem que Ivone Lara, Leci Brandão, faria história ao entrar na ala de compositores da Mangueira e a registrar o primeiro álbum de uma mulher cantautora de samba, *Antes que eu volte a ser nada*<sup>172</sup> – Dona Ivone Lara só estrearia em disco em 1978, com *Samba minha verdade, samba minha raiz*<sup>173</sup>. Leci viria a inaugurar um repertório cheio de mensagens progressistas: a carioca que, além de cantora e compositora, virou política, é hoje uma das veteranas do gênero em atividade. Ela rememora:

Dona Ivone demorou tanto que, só quando ela compôs “Os cinco bailes da história do Rio”, em 1965, ela entrou para a ala de compositores da Império Serrano, onde ela desfilava desde 1947, mas teve que enfrentar o preconceito na própria ala. Havia composição que ela nem assinava. Tinha um primo dela lá [Mestre Fuleiro, um dos fundadores da escola de samba], aquele monte de homens... Deviam falar aquelas coisas... “Aqui, mulher, não dá...” Ela ia fazendo as músicas. Teve o samba “Aprendi a sofrer”, que compôs com Dêlcio Carvalho, e se tornou o hino da escola [está no LP Samba Minha Verdade, Samba Minha Raiz]. Teve o samba “Não me pergunte”, que assinou com o primo [e com Darcy de Souza, e foi interpretado por integrantes da Escola no LP Samba no Chão - Portela e Império Serrano, 1962]. Mas a consagração dela veio em 1965, quando finalmente entrou para a ala. Minha história na Mangueira começou em 1971. Havia um senhor chamado Zé Branco que era tesoureiro da ala de

<sup>171</sup> Disponível em <[https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/dona-ivone-lara/forca-do-feminino/?content\\_link=1](https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/dona-ivone-lara/forca-do-feminino/?content_link=1)>. Acesso em: 20 jul. 2020.

<sup>172</sup> BRANDÃO, Leci. LP *Antes que eu volte a ser nada*. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira, 1975.

<sup>173</sup> LARA, Dona Ivone. LP *Samba minha verdade, samba minha raiz*. Rio de Janeiro: Odeon, 1978.

compositores da Mangueira e conhecia minha família. O Zé Branco me viu cantar no programa do Flávio Cavalcanti e falou: “Leci, tive uma ideia, vou te apresentar na ala de compositores da Mangueira.” Chegando lá, os homens pediram para eu escrever uma carta de intenção, e eu escrevi. Aí, eles me incluíram na ala “simbolicamente”, avisando que, para passar no crivo, eu teria que fazer um estágio de ano, apresentando sambas de quadras. “Se você passar nesse estágio, entra para a ala”, me falaram. Oficialmente, entrei em 1972, que foi também o primeiro ano em que desfilei na escola de samba. Só tinha homens nessa turma, mas havia uma menina que morava no morro da Mangueira, a Verinha, que não participava oficialmente. Ela não fez estágio nem era considerada da ala, mas compunha.

Os homens não eram submetidos ao tal teste, mas Leci Brandão da Silva foi. Sua entrada naquele grupo de mais de 40 compositores se deu porque sua família era envolvida com a agremiação. A madrinha de batismo da sambista morava no morro da Mangueira, e a avó e a mãe já tinham desfilado na escola de samba antes de ela nascer. Resume Leci: “A Mangueira na minha casa sempre foi uma coisa natural.” E, além de compor, cantar e tocar pandeiro, Leci mostrou que tinha uma verve produtora: ela tinha facilidade para conseguir apoio de comerciantes para os eventos na quadra. A essa altura, Leci tinha 28 anos. Homem de muitos discos, que iam de Jamelão à música clássica, passando por Luiz Gonzaga, Doris Day e Louis Armstrong, seu pai havia falecido oito anos antes. Sua mãe era, e continuou sendo até seu falecimento, em 2019, sua maior incentivadora: “Ela ficou muito contente quando entrei pra Mangueira!” Antes de entrar no palco, Leci sempre telefonava para Dona Lecy. Por causa desse apoio, que lhe deu a certeza de seu pertencimento, Leci afirma que “A filha da Dona Lecy” – canção lançada em álbum homônimo, gravado ao vivo em 2002 – é a segunda composição mais autobiográfica. Diz a letra:

Eu sou a filha da dona Lecy  
Mulher que mora no meu coração  
E tudo aquilo que já construí  
Foi resultado dessa criação

Se se de amor, o ensino foi seu  
Se fiz sofrer... Ela não tem culpa  
Esse meu jeito ela sempre entendeu

Eu sou assim e não tenho desculpa

Gostoso é seu empadão  
E seu bolo de laranja  
Tempera direito o feijão  
E na sopa, ela esbanja

Respeito pra qualquer um  
As rezas pra proteger  
Olhar as pessoas de frente  
Sem ter que temer

E se tenho educação  
E se hoje estou aqui  
Simplesmente porque sou a filha da dona Lecy  
Se eu for a sensação  
E o sucesso explodir  
Eu jamais vou deixar de ser filha da dona Lecy

No topo de sua lista, Leci coloca “Essa tal criatura”, que fala de uma paixão que faz a personagem envergonhar a cidade. Leci acredita ter envergonhado “a cidade”?

Essa música dá um recado. Ela diz assim:

Tire essa bota  
Pisa na terra  
Rasgue essa roupa  
Mostra teu corpo  
Limpa esse rosto  
Como a poeira  
Seja essa cara  
Sinta meu gosto  
Morda uma fruta madura, lamba esse dedo melado  
Transa na mais linda loucura, deixa a vergonha de lado  
Corra no campo  
Leva um tombo  
Rala o joelho  
Mata esta sede  
Durma na rede  
Sonha com a lua  
Grita na praça  
Picha as paredes  
Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito

Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito  
 Tire essa fruta  
 Lamba essa terra  
 Pisa as paredes  
 Sinta esse tombo  
 Rala esse rosto  
 Transa com a lua  
 Morda essa cara  
 Linda, tão nua...  
 Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade  
 E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade

Eu fiz a letra toda e, depois, fui invertendo ela. A música termina com “E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade”. Eu posso me considerar uma pessoa de envergonhar a cidade por causa das atitudes, da minha forma de pensar, de lutar, meu jeito de enfrentar as coisas e lutar pela liberdade.

O que Leci chama de “envergonhar” foi uma luta pela liberdade e igualdade social, de raça e de gênero que a levou a um ativismo e à Câmara dos Deputados no século XXI, unindo em seu discurso perspectiva feminina e valorização das matrizes religiosas e culturais afrobrasileiras. Uma espécie de luta com abordagem interseccional, o que, segundo definição da jurista afro-americana Kimberlé W. Crenshaw em texto publicado em 1989, proporia “levar em conta as múltiplas fontes da identidade”<sup>174</sup>. Em seu ativismo, a filósofa Sueli Carneiro propõe, por meio de tal abordagem, que se considere simultaneamente questões de raça, classe social, religião, idades e outros. Com essa categoria da interseccionalidade, Crenshaw levanta as intersecções da raça e do gênero, abordando parcial ou periféricamente classe ou sexualidade, que “podem contribuir para estruturar suas experiências (as das mulheres de cor)”<sup>175</sup>, propondo uma subdivisão em duas categorias, a interseccionalidade estrutural – “a posição das mulheres de cor na intersecção da raça e do gênero e as consequências sobre a experiência da violência conjugal e do estupro” – e a interseccionalidade política – “as políticas feministas e as políticas antirracistas que têm como consequência a marginalização da questão da violência em relação às mulheres de cor”<sup>176</sup>. Mas esse é um debate que ficaria mais acirrado no final da história de militância que

<sup>174</sup> Crenshaw, Kimberlé W. (1989), *Demarginalizing the intersection of race and sex; a black feminist critique of discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*. University of Chicago Legal Forum, pp. 139-167. P. 54.

<sup>175</sup> Idem.

<sup>176</sup> HIRATA, Helena. *Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais*. 2014. Disponível em <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702014000100005](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702014000100005)>. Acesso em: 10 jul. 2020.

começou com Leci, primeiro, reivindicando seu lugar no coração de um rapaz que causou a maior de suas decepções amorosas, por ter sido a primeira delas. Ela conta: “O que me fez descobrir que era compositora foi uma desilusão amorosa.” Leci tinha uma irmã – e irmãos por parte de pai com os quais não tinha relação – e morava em uma escola pública de Realengo, onde sua avó tinha sido merendeira e sua mãe era servente. “Fui com minha mãe em uma festa em um centro de Umbanda que ela frequentava em Belford Roxo. Conheci Carlos Augusto, que tinha um comportamento tranquilo. Ele ia lá em casa, ficávamos sentados na sala ou no quintal”, relembra Leci. Carlos Augusto morava no Andaraí e a namorada resolveu ir até a sua casa fazer uma surpresa para a sogra, mas encontrou outra moça. Nada foi dito ali, mas, no dia seguinte, Carlos Augusto telefonou para contar que a mãe havia obrigado ele a se casar com a moça que engravidara. Como Leci e sua mãe receberam a notícia?

Aquilo me causou um choque. Tive uma crise de choro que fez minha mãe achar que eu também tinha feito alguma coisa com ele que não devia. Em 1964, meu pai morreu e, um ano depois, conheci esse cara por quem me apaixonei. Eu tinha uns vinte anos. Essa moça acabou virando esposa dele. Fiquei numa fossa tão grande... Foram anos tentando esquecer esse cara! Até 1970 eu ainda pensava no Carlos Augusto Ferreira. Aí, nessa fossa, fiz um samba tipo bossa nova, que contava uma história de amor.

Conversando com a saudade que chegou de você  
Entendi que sua tristeza mora no meu viver  
Sem você, você voltando eu seria mais alguém  
E uma canção toda de bem eu cantaria pra você  
Com alegria, com prazer, por saber,  
Queria ouvir um samba todo seu,  
Tema do amor que você me deu

Anos depois, ele me procurou. Estava casado, ou melhor, separado, mas eu já não estava nessa vibe. Namorei um cara chamado Sebastião Batista Rangel, que fazia direito na Gama Filho, onde eu fui trabalhar no departamento pessoal. Eu escrevia muita poesia e colocava no fichário dele. Um dia, recebi um telefonema de alguém perguntando se era Leci. Confirmei. E a pessoa disse: “Eu sou a noiva do Rangel. Você escreve muito bem, suas poesias são lindas, mas é comigo que ele vai se casar.” Foi a segunda pancada que levei na cabeça, em 1970, cinco anos depois da primeira. Que carma! Mas essa foi a última vez, porque meu caminho mudou e eu toquei minha vida com muita dignidade, respeito à família e meu público. É por isso que eu faço músicas de forma muito aberta, muito democrática. Acho que, no amor, não tem essa coisa de ser homem ou mulher. Não interessa. Se você ama a pessoa, você gosta de gente, e eu gosto de gente. Ainda mais depois da política, fiquei totalmente focada nessa coisa.

Quando Leci tomou “a segunda pancada”, ela já era conhecida entre seus amigos como uma cantautora de samba preocupada com seu povo, sua comunidade. Já fazia versos musicados sobre tudo o que via ou percebia. A escrita tinha virado seu consolo: “Acho que, se eu não fosse artista, eu seria jornalista, porque eu gostava de escrever. Só que, como eu morava no subúrbio, em uma escola, tudo era mais difícil.” Leci já era uma cantora de protesto e não sabia. Quem lhe mostrou a originalidade e o potencial de seu trabalho foram seus colegas do colégio Pedro II, onde ela estudou e onde ela descobriu – e ouviu muito – Jorge Ben, Elis Regina e outros cantores da época. Pouco antes do incêndio no prédio da União Nacional dos Estudantes, em 1964, a amiga Alice Ares apresentou Leci a amigos músicos e o quarteto fez um show no Flamengo, na sede da UNE. Ao revisitar sua história, a sambista reconhece que foi nesse ambiente que forjou sua potência política: “As pessoas perceberam que eu tinha uma música socialista. Isso foi o mal que me deu o maior bem da vida, porque eu não era engajada com partido nenhum, não tinha nada a ver com política, mas fazia música sobre o povo.” Dali em diante, Leci foi de festival em festival e, em 1968, inscreveu no programa do Flávio Cavalcanti um samba, hoje, visto por ela como reacionário. O país estava regido por uma ditadura militar – Leci chegou a ter canções censuradas, que acabavam guardadas por ela para outro momento – e a artista cantava a paz. Diz a letra:

Menino, não seja tão bobo  
Tem um samba novo  
Que fala de povo  
Eu tenho um samba forte  
E tenho muita sorte  
Pois só faço aquilo  
Que é do meu estilo  
Não falo de guerra  
E não falo de morte  
Falo e quero só a paz

Leci não estava atenta aos danos causados à classe artística pelos militares que estavam no poder, mas estava cantando sua verdade. Com um emprego formal, ela acabou tendo 19 faltas em um mês por causa das diversas entrevistas

que concedeu: para a mídia da época, o fenômeno era uma menina negra, telefonista, que fez um samba e agradou os jurados do programa mais visto da televisão brasileira. Logo depois desse episódio, Leci entrou para a Mangueira, começou também a cantar na quadra da escola de samba e recebeu seu primeiro convite para gravar um álbum.

Na quadra, eu cantava samba de outros compositores também. Um dia, em uma dessas minhas participações, estava lá o Sérgio Cabral, o jornalista, o pai do ex-Governador, e Lígia Santos, que era muito amiga do Donga, o compositor que registrou o primeiro samba, “Pelo telefone”. Lígia era museóloga e fazia parte do corpo de jurados do jornal O Globo que atuava no carnaval. Aí, o Sérgio Cabral perguntou para mim se eu tinha vontade de gravar. Falei que gostava de fazer samba e de cantar na Mangueira e ele disse: “No dia em que você quiser gravar alguma coisa, me procura.” Um tempo depois, fui convidada a cantar no Teatro Opinião, na noite de samba que rolava na segunda-feira. Cantei composições minhas, “Quero sim” e “Deixa pra lá”. Dona Ivone Lara cantava também e tocava cavaquinho. Eu a conheci pessoalmente lá. Sempre tinha jornalistas por lá. Andaram publicando que tinha “uma neguinha cantando”. Sérgio Cabral foi lá para me assistir e, na semana seguinte, levou Marcus Pereira, dono de uma gravadora independente de São Paulo<sup>177</sup>. Ele só trabalhava com música não comercial, e lançou o meu LP *Antes que eu volte a ser nada* (1975) mais ou menos ao mesmo tempo em que lançou o do Cartola, que fazia seu primeiro disco com mais de 60 anos. Eu e Cartola começamos a fazer várias apresentações ao mesmo tempo. Fomos a Belo Horizonte, Porto Alegre, Curitiba, São Paulo. Fomos no programa *Ensaio*, comandado pelo Fernando Faro, onde Cartola me apresenta como compositora da Mangueira, disse que eu cantava uma série de músicas legais. E essa coisa começou a tomar uma proporção.

Cartola tinha mais de 60 anos quando lançou seu primeiro disco – o ano de lançamento de *Cartola*<sup>178</sup> foi 1974 – e sua estreia coincidiu com a da jovem Leci Brandão, o que colocou os dois em pé de igualdade, mas mesmo assim, ele se sentia confortável na posição de ser uma espécie de padrinho, que apresentou a sambista carioca ao Brasil, o que, na verdade, não havia acontecido. No livro *Clube da Luta Feminista*, a jornalista Jessica Bennett lista uma série de comportamentos típicos de homens que caracterizam o machismo mesmo que nem eles nem muitas mulheres percebam. Usando tais parâmetros, nos dias de hoje, Cartola seria chamado de “mina-minas”, ou seja, o homem que reduz a mulher “ao seu sexo, à sua raça, ou à sua idade”. Escreve a autora: “O comportamento dele pode ser maldoso ou não ter má intenção, mas, de qualquer modo, para você dá no mesmo: ele está minando sua autoridade”<sup>179</sup>. Os álbuns de

<sup>177</sup> Discos Marcus Pereira foi um selo independente de música regional e música popular.

<sup>178</sup> CARTOLA. LP *Cartola*. Rio de Janeiro: Discos Marcus Pereira, 1974.

<sup>179</sup> BENNETT, 2018, p. 102.

estreia de ambos os sambistas eram autorais. No repertório de *Antes que eu volte a ser nada*, das doze faixas, quatro não foram assinadas por Leci Brandão, sendo uma delas de Sueli Costa, cantora da MPB que havia ascendido no final da década de 1960. Em meados dos anos 1970, algumas cantautoras já tinham aberto o caminho para as outras, e os obstáculos pareciam menores do que alguns anos antes. No entanto, outras dificuldades apareceriam para Leci Brandão, sendo a maior delas, também um “problema de gênero”, como diria Judith Butler. Em 1976, Leci foi convidada a gravar seu segundo disco em uma gravadora multinacional, a Polydor, e resolveu explorar um tema espinhoso para a época no álbum *Questão de gosto*<sup>180</sup>. Ela conta: “Nesse disco, apareceu uma veia minha, que é a do canto pelas minorias. Fiz uma música, que é a faixa título, para o *gay people*. Era assim que chamavam essas pessoas na época.” A inspiração foi sua indignação ao ver um rapaz sendo hostilizado por outras pessoas. O mote caiu nas graças da gravadora, que viu o potencial comercial da faixa. Incentivada pelos executivos da multinacional, Leci fez seu show de lançamento no Teatro Rival, onde costumavam se apresentar as transformistas Rogéria, Valéria e Jane de Castro. Nelson Motta acompanhou uma visita da sambista à casa de shows e publicou uma matéria cujo título foi “Leci Brandão e o gay people”. Leci passou a chamar a atenção. Se isso seria bom para ela, só o tempo diria. Leci comenta:

Até os anos 1990 tinham poucas mulheres expoentes do samba. Não sei se era falta de oportunidade, não sei se as pessoas não davam espaço, mas como sou uma pessoa de Ogum e Iansã, dois guerreiros, acho que essa coisa minha com os Orixás sempre me fortaleceu e eu nunca tive medo. Eu sempre lembro do recado que veio para mim: “Aceite mais os desafios.” E sempre vi as dificuldades como mais um desafio que veio nessa vida. Eu sempre fui desafiadora. Eu cantava para as minorias, cantava coisas que nunca iam tocar em uma rádio, e isso nunca me incomodou. Eu só queria fazer o meu negócio, o meu trabalho.

Leci Brandão, negra e lésbica, foi ousada para a época. O Brasil estava sendo governado por um regime militar e os brasileiros, vivendo sob uma ditadura. Todo tipo de preconceito reinava no país naquele momento. A filósofa Sueli Carneiro confirma ter sido um momento difícil em entrevista à revista Marie Claire: “O feminismo está no bojo desses movimentos libertários, com as mulheres em busca de emancipação e liberdade sexual, respeito aos direitos

<sup>180</sup> BRANDÃO, Leci. LP *Questão de gosto*. Rio de Janeiro: Polydor, 1976.



reprodutivos e de quebrar o poder do patriarcado durante a ditadura militar.”<sup>181</sup> Nesse segundo álbum, Leci direcionou uma composição ao que hoje chamamos de “público LGBTQIA+”, além de levantar a questão da mulher, na canção “Ser mulher (Amélia de verdade)”. Essa, Leci inicia com versos que parecem que vão desmistificar o papel da mulher em casa: “Ser mulher é muito mais / Que batom ou bom perfume”. Mas avança cantando com certa ironia o papel da época: “Ser mulher é fazer pose / Mas na forma que ele adora”. Em “Questão de gosto”, o lugar do homossexual está garantido: “Para mim ele tem cara / Pra você ele tem rosto”. O disfarce está mais ali em função da dificuldade da época em relação ao escracho.

Leci foi incentivada, talvez até usada para chamar a atenção através do tema tão polêmico. De acordo com Sueli Carneiro, a construção de uma identidade feminina – projeto ainda em curso, angariando direitos capazes de garantir às mulheres a plena cidadania – é parte de um projeto feminista comprometido com a destituição dos modelos convencionais sobre o que é ser mulher e com o resgate de potencialidades negadas às mulheres pela ideologia patriarcal ao longo da história. No entanto, Carneiro destaca que essa identidade não pode ser a mesma para todas as mulheres, afinal, a realidade de parte das mulheres negras sempre foi muito diferente: “Ao contrário dos supostos seres frágeis e confinados ao espaço doméstico, as mulheres negras fazem parte de um contingente escravizado, que trabalhou nas lavouras e nas ruas como vendedoras, quituteiras, prostitutas, empregadas domésticas etc”<sup>182</sup>. Nesse sentido, a intersecção de papéis de gênero e raça parece a mais adequada porque destaca experiências históricas distintas. Dando retorno para a gravadora, Leci ainda lançou os álbuns *Coisas do meu pessoal*<sup>183</sup>, que segundo ela “talvez tenha sido o meu disco mais politizado”, e *Metades*<sup>184</sup> antes de ser vítima do maior episódio de preconceito de sua vida. Em novembro de 1978, a cantora foi entrevistada por Aguinaldo Silva para o jornal Lampião da Esquina. Ao ser perguntada pelo então

<sup>181</sup> Sueli Carneiro revê trajetória feminista e de luta contra o racismo em livro. Disponível em <<https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2018/12/sueli-carneiro-reve-trajetoria-feminista-e-de-luta-contra-o-racismo-em-livro.html>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

<sup>182</sup> Perfil de Sueli Carneiro na página Enciclopédia de Antropologia da USP. Disponível em <<http://ea.fflch.usp.br/content/sueli-carneiro>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

<sup>183</sup> BRANDÃO, Leci. LP *Coisas do meu pessoal*. Rio de Janeiro: Polydor, 1977.

<sup>184</sup> BRANDÃO, Leci. LP *Metades*. Rio de Janeiro: Polygram, 1978.

jornalista se seu relacionamento homossexual era “platônico ou participante”, Leci respondeu:

Platônico e participante. O fato de eu ser homossexual é uma coisa que não me incomoda, não me apavora, porque eu não devo nada a ninguém (...) A gente já é marginalizado, de cara, pela sociedade. Então a gente se une, se junta, dá às mãos. E um ama o outro, sem medo nem preconceito. É um negócio maravilhoso, que eu estou sentindo de cabeça, realmente. É o mais produtivo mergulho que eu já dei em mim mesma e na vida!

Dois anos depois, em novembro de 1980, o mesmo Lampião da Esquina publicou uma carta em que Leci Brandão denunciava a discriminação por parte de um dirigente da Mangueira, que estaria articulando sua expulsão logo após o carnaval do ano seguinte:

Luto pelos ideais do meu povo através dos versos musicados. Meu trabalho é social. É político, graças a Deus. Afinal, tenho vergonha na cara e não vou aplaudir arbitrariedades. Não bajulo quem nos consome a cada dia. Sou brasileira. Consciente. Atual. E principalmente sincera nas atitudes. Realmente não dá mais pra segurar. Ficar observando um sistema em que um homem todo poderoso convence as pessoas através de facilidades, ofertas de emprego, caixas de uísque etc. é demais pra minha cabeça. (...) Discursar durante um jantar para alertar jornalistas, sambistas e militares da posição esquerdista e subversiva de uma compositora são coisas da Mangueira 80, a Mangueira da Petrobrás. Por isto, Saio.

Por que tanto preconceito, tanta injustiça com uma mulher que defendia a escola de samba há nove anos? Ela desabafa: “Pois é... Isso porque era um jornal gay... Um jornal para o qual muita gente deu entrevista. Ney Matogrosso foi um deles. Eu nunca pedi para ninguém elogiar, mas, sim, respeitar as pessoas.” Coincidência ou não, na mesma época da polêmica, a gravadora cerceou a liberdade que vinha dando à artista, não permitindo mais a inclusão de suas escolhas no repertório do próximo disco que faria. Leci iniciou nossa entrevista falando que ficou sem gravar por cinco anos, tendo esse jejum começado exatamente em 1980. Teria a mesma indústria que absorveu suas palavras e até te levou para o Teatro Rival também caído na mesma esparrela? Para Carla Akotirene, em seu livro *O que é interseccionalidade?*, utilizar interseccionalidade como ponto de vista pode representar uma análise imbricada às opressões estruturais, e elas não seriam somadas já que são indissociáveis. A perspectiva “mostra mulheres negras posicionadas em avenidas longe da cisgeneridade branca

heteropatriarcal”<sup>185</sup>. A autora chama a atenção para o fato de que o conceito é “uma lente analítica sobre a interação estrutural em seus efeitos políticos e legais”<sup>186</sup>. Dessa forma, a interseccionalidade evidencia “como e quando mulheres negras são discriminadas e estão mais posicionadas em avenidas identitárias, que farão delas vulneráveis a colisão das estruturas e fluxos modernos”<sup>187</sup>. Akotirene acredita que movimentos sociais como o feminismo e o movimento negro produzem insumos teóricos, para o Estado, que promovem essencializações sobre corpos de mulheres negras, pois desconsideram as múltiplas experiências discriminatórias possíveis, a partir do cruzamento de duas ou mais vias identitárias. Leci conta sua saga:

Em *Coisas do meu pessoal*, tem música sobre o trabalhador, tem a palavra “status” em uma delas, tem uma romântica chamada “Ombro amigo” que fala da pessoa que vai para a boate bater um papo porque não pode se expor em outros lugares. Essa virou tema da novela Espelho Mágico [*Rede Globo*, 1977], o que deu uma repercussão grande ao LP. Na época, por causa da ditadura, havia uma repressão muito grande contra os artistas de teatro, e eu sugeri usarmos o teatro para divulgar o trabalho. Em *Metades*, eu gravei outros compositores, como Sandra de Sá e Antônio Adolfo, e compus junto a outros compositores, como Paulo Moura e Rosinha de Valença. Fui inscrita pela própria gravadora para participar do festival MPB 80, promovido pela Rede Globo, com “Essa tal criatura”, de minha autoria. Até hoje eu me pergunto como é que eu consegui fazer essa música! Cantei ela no Maracanãzinho, cheguei à final, tudo certo. Na sequência, fui apresentar à gravadora o repertório do álbum que eu gravaria para lançar em 1981, e minha seleção não foi aceita. Na lista tinha “Zé do Carço”, “Deixa”... Eles perguntaram se eu não podia ir para casa tentar fazer um outro som porque, naquele momento, o que estava tocando nas rádios era Lady Zu, Sidney Magal, Peninha, um outro tipo de som. Achei um desaforo aquilo! Não falei nada, fui para casa, peguei minha máquina de escrever, datilografei uma carta de demissão e a enviei para a Polydor. Depois de cinco anos sem conseguir gravar, o dono da gravadora Copacabana, Adiel Carvalho, já falecido, disse: “Leci, seus discos da Polydor, eu conheço todos, e acho que colocaram uma roupagem muito elaborada, muito elitizada. Você está cantando coisas importantes para o povo, mas, com esse tipo de arranjo que eles fazem, o povo não chega até você. Você é muito cultuada, tem um público muito selecionado, que é o jornalista, sei lá quem... Tenta buscar uma forma de mostrar seu trabalho como se ele tivesse sendo tocado num bar, num boteco, de forma mais simplificada. Escolha um produtor para te ajudar nisso.” E eu escolhi o Alceu Maia, que fez o LP *Leci Brandão*<sup>188</sup> com participação do [*grupo de samba*] Fundo de Quintal. Aí eu vim com tudo, virei uma grande vendedora de discos e ganhei até meu primeiro disco de ouro.

<sup>185</sup> Akotirene, 2018, p. 30.

<sup>186</sup> Idem, p. 63.

<sup>187</sup> Akotirene, 2018, p. 63.

<sup>188</sup> BRANDÃO, Leci. LP *Leci Brandão*. São Paulo: Copacabana, 1985.

Antes dessa nova fase de sucesso, Leci entrou em depressão e achou que não retomaria mais sua carreira. A mãe a levou, então, a um terreiro em São Gonçalo (RJ), onde ela conheceu o Caboclo Rei das Relvas. “Ele disse que eu precisava cuidar do meu anjo da guarda, que eu retomaria minha carreira e sairia no Brasil ainda naquele ano. Não acreditei, pois como ia sair do país se nem cantando estava? Em novembro, recebi um convite para cantar em Angola”, conta Leci. Quando voltou ao estúdio, Leci fez uma saudação ao caboclo na última faixa do álbum. Esse primeiro álbum lançado pela gravadora Copacabana tem dois dos maiores hits de Leci Brandão: “Zé do Caroço” e “Isso é fundo de quintal”. A primeira fala sobre uma liderança de uma favela e marca sua postura como ativista preocupada com a comunidade. Diz a letra:

E o Zé do Caroço trabalha  
 E o Zé do Caroço batalha  
 E que malha o preço da feira  
 E na hora que a televisão brasileira  
 Destrói toda gente com a sua novela  
 É que o Zé bota a boca no mundo  
 Ele faz um discurso profundo  
 Ele quer ver o bem da favela  
 Está nascendo um novo líder  
 No morro do Pau da Bandeira

A partir dali, o pai de santo sugeriu que ela sempre dedicasse a última faixa de seus álbuns a um orixá, começando por Iansã. Filha de Ogum com Iansã, Leci obedeceu e, quando cantou para Ogum, em *Um beijo no seu coração*<sup>189</sup>, levou seu primeiro disco de ouro. Foi nessa época que Leci Brandão adotou São Paulo e São Paulo adotou Leci. O que significa uma sambista carioca trocar o berço do gênero musical que abraçou por outra cidade?

A Copacabana era em São Paulo. Hoje, eu me apresentou dizendo que Leci Brandão é uma carioca que São Paulo abraçou nos anos 1980. A partir daí estreitei minha relação com a cidade e fui adotada. Eles falavam: “Leci não é paulistana, não é paulista, mas chegou aqui respeitando a gente, na humildade.” O que mais São Paulo cita é a minha simplicidade, a minha humildade, porque eu nunca tive comportamento de celebridade. Nem no Rio, quando eu venho, eu tenho: vou ao mercado na Tijuca e converso com as pessoas, os funcionários.

<sup>189</sup> BRANDÃO, Leci. LP *Um beijo no seu coração*. São Paulo: Copacabana, 1988.

Todos que viveram nos anos 1980, que têm entre 35 e 50 anos, e ouviram meus discos, vão aos meus shows e cantam todas as minhas músicas, lá em São Paulo. Em 1985, o LP *Leci Brandão* tocava todos os dias nas rádios. Tinha um programa de rádio chamado *Samba Pede Passagem*, do Moisés da Rocha, em que ele tocava o lado A e o lado B do meu disco. Quando, em 1987, eu lancei o álbum *Dignidade*<sup>190</sup>, também pela Copacabana, tinha “Só quero te namorar” e “Me perdoa poeta” [*parceria com Reinaldo*], que é uma brincadeira com Vinícius de Moraes, dizendo que São Paulo não era o túmulo do samba coisa nenhuma, aí cantei em tudo quanto é lugar.

Em 2020, a cidade de São Paulo passou o Rio como destino mais procurado por turistas no carnaval<sup>191</sup>. Também para Leci Brandão, o carnaval de São Paulo passou a fazer mais sentido depois que, em 2012, ela ganhou uma homenagem da Acadêmicos do Tatuapé, uma das vencedoras do Grupo de Acesso naquele ano. Com o enredo “Da arte do samba, nasci pra comunidade, defesa e essência. Sou guerreira! Sou Leci Brandão!”, a escola de samba paulista emocionou a sambista carioca. “Estou grata a Deus por ser homenageada nos 60 anos da escola”, disse ela à reportagem do site Terra, pouco antes de subir no último carro alegórico do desfile<sup>192</sup>. A letra do samba-enredo descreve a trajetória de Leci. O samba diz:

O samba hoje pede passagem  
Tão linda homenagem do meu pavilhão  
Com a pureza de uma flor  
Em Madureira a estrela nasceu  
A filha da Dona Lecy nos palcos brilhou  
Guerreira, subiu o morro ao som do surdo de primeira  
Mangueira, sua paixão verdadeira  
Sublime o dom de compor  
Eu quero sim, seu ombro amigo  
Com o axé dos orixás  
Não se deixou calar  
Bate tambor que o povo quer cantar

<sup>190</sup> BRANDÃO, Leci. LP *Dignidade*. São Paulo: Copacabana, 1987.

<sup>191</sup> *São Paulo deixa o Rio para trás como destino mais procurado no carnaval*. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/sao-paulo-deixa-rio-para-tras-como-destino-mais-procurado-no-carnaval-1-24212973>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

<sup>192</sup> *Acadêmicos do Tatuapé homenageia Leci Brandão no Grupo de Acesso*. Disponível em <<https://www.terra.com.br/diversao/carnaval/sao-paulo/academicos-do-tatuape-homenageia-leci-brandao-no-grupo-de-acesso,57f8a8ff26c6d310VgnCLD200000bbccceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

A Mangueira reapareceu em meio à história de Leci, que teve como última participação no carnaval carioca o papel de comentarista da TV Globo entre 1984 e 1993. Em São Paulo, além de caminho aberto para o sucesso, Leci Brandão encontrou espaço na política para brigar pelas minorias para além de suas letras. Em 2004, tornou-se conselheira da Secretaria Nacional de Políticas de Promoção da Igualdade Racial e membro do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher. Em 2010, filiou-se ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e candidatou-se ao cargo de Deputada Estadual pelo estado de São Paulo, tendo sido eleita com mais de 85 mil votos, reeleita em 2014 com 71 mil votos, e novamente eleita em 2018 com mais de 64 mil. Leci foi a segunda deputada negra da história da Assembleia Legislativa de São Paulo, depois da Dra. Theodosina Rosário Ribeiro. Além de defender igualdade racial, respeito as religiões de matriz africana e a cultura brasileira, Leci aborda em seus mandados a questão das populações indígena e quilombola, da juventude, das mulheres e do segmento LGBTQIA+. Leci não deixou de cantar, mas os lançamentos de seus álbuns ficaram mais esparsos depois que ingressou no mundo da política. A cantautora passou a ter menos tempo para compor?

Tenho certeza de que São Paulo me elegeu não foi por causa da voz, mas por causa minha história de vida, pela minha personalidade e pelo compromisso que tenho com a sociedade. Eu sempre defendi minorias, sempre cantei os excluídos. E, sim, fiquei com menos tempo por causa da agenda cheia. Eu sou do Partido Comunista do Brasil e meu mandado lida com educação, cultura, direitos humanos, então, dá muito trabalho. Eu cuido de gente e São Paulo tem muita precariedade, tem muita gente com necessidade. É o Estado mais poderoso do país e ainda é muito conservador. É o Estado dos emigrantes, então os negros têm muita dificuldade aqui... Eu não queria saber de política, mas o PC do B insistiu depois da ideia do [deputado federal] Orlando Silva. Fui em São Gonçalo para saber o que era isso e Ogum disse que era para eu aceitar o desafio, pois tinha uma missão pra cumprir que não era na música, mas dentro de lugar que tem o que chamam de “capas pretas”.

Leci Brandão mergulhou de cabeça na política a ponto de participar de eventos públicos, como fez na marcha no Dia Internacional da Mulher Afro-Latina, Americana e Caribenha, em 25 de julho de 2019. Leci aproveita intervalos da conversa sobre sua trajetória na música para expor sua militância: “Na véspera do falecimento da mamãe, eu estava em reunião para juntar forças, porque não dá para fazer guetinho aqui, guetinho acolá. Já basta a Assembleia, que tem uma bancada evangélica que não permite projeto com a palavra ‘gênero’.” A maneira

de pensar de Leci Brandão dialoga com a de Susan Sontag que, em uma entrevista para a revista norte-americana *Rolling Stone*, criticou o feminismo que acredita em uma diferenciação: “Acho muito opressor quando alguém nos insere num estereótipo, do mesmo modo como se pede para um escritor negro expressar a consciência negra, escrever apenas sobre questões relacionadas aos negros ou refletir uma sensibilidade cultural negra. Não quero ser ‘guetotizada’.”<sup>193</sup> A cantautora entrou na política sem muita segurança e descobriu que, bem como em sua música, sua voz é a voz do povo: “Eu não tenho teoria, não sou acadêmica, não sou intelectual, mas me chamam para falar. Meu nome está em livros de Djamila Ribeiro, Sueli Carneiro, e ainda tem as parlamentares que dizem que fui uma influência por minhas posturas.” Em seu livro, Akotirene entende a importância dessa que é uma das bases epistêmicas do feminismo negro, enquanto ferramenta analítica com efeitos práticos “no campo de justiça mediadas, como é o caso de reivindicações de direitos, tornar-se ativistas da sociedade civil, pleitos políticos, proposições de secretarias de igualdade racial, diante do Estado Democrático de direito”<sup>194</sup>. Para Leci, a perspectiva melhorou?

Eu vou citar uma compositora que eu incentivei muito: Sandra de Sá. Fui a primeira a gravar uma música dela, “Morenando”, no LP *Metades*<sup>195</sup>. No mesmo festival em que fui jurada, em Miracema (RJ), conheci Sandra, Joanna... Dei notas boas a todas elas. Eu acho que, nos últimos tempos, essa coisa está mudando bastante, porque tem muita compositora, muitas mulheres fazendo sucesso, e cantando. Acredito que seja questão de tempo elas desbravarem mais ainda. Na política tínhamos nove deputadas e hoje são 18. Dobrou o número.

O tema que mais permeia a produção de Leci Brandão é a injustiça: “Minhas composições sempre têm um recado para a injustiça. Em ‘Ponto de cultura’, digo que ‘você’ me expulsou do centro da cidade, se apoderou da nossa identidade, e só porque tem poder, você acha que vai nos convencer.” Antes de a política minar seu tempo, o processo de criação de Leci era mais “espiritual” do que um exercício, como é para diversos compositores. Em geral, letra e melodia surgem ao mesmo tempo para ela e o registro em um gravador é imprescindível. A cantautora deu pouco trabalho a seus produtores, segundo suas palavras: “Sempre mandei introdução, meio e fim. Os produtores diziam que minha música chega

<sup>193</sup> COTT, 2015, p. 72.

<sup>194</sup> AKOTIRENE, 2018, p. 112.

<sup>195</sup> BRANDÃO, Leci. LP *Metades*. Rio de Janeiro: Polygram, 1978.

pronta.” Por isso, ela também sofreu pouco preconceito, por ser mulher, dentro de estúdio.

E, afinal, o que a voz Leci Brandão cantou que os homens não tinham falado em suas composições? “Acho que os homens abordaram pouco o tema das minorias. Não vejo compositores falando sobre isso: eles não falam de coisas que não são de bom tom. Martinho da Vila é um compositor que fala sobre o social, mas é diferente”, responde Leci, que afirma ter sofrido mais com racismo do que com machismo ao longo de sua carreira: “Nunca tive problema com artistas, mas não fui convidada para determinados programas de TV. Acho que havia um medo de me entrevistar. Um amigo disse: ‘Você nasceu mulher negra e pobre e canta para os LGBTs. Você quer o quê?’.” Naturalizar esse comportamento era natural na época, mas não mais hoje em dia. Comprar esse tipo de briga virou questão de honra para a militância negra, mas, antes da virada do século, poderia significar uma exclusão ainda maior. Seis anos mais jovem que Leci, Sueli Carneiro hoje dá conselhos para esse tipo de comportamento a jovens como Djamila Ribeiro. “Sempre fomos os sem mídia, e a geração da Djamila tem usado a internet de maneira tão eficiente que causou um impacto na própria mídia hegemônica. Hoje, todos têm um ‘pretinho’ de plantão para dar conta da demanda e da audiência”, pontua Sueli, que costuma pegar no pé da discípula quando ela se mete em discussões nas redes sociais: “Também fui briguenta, mas sempre digo: brigue com quem é maior que você ou do seu tamanho. Quem é menor não importa. Não te acrescenta nada.”<sup>196</sup> Para a sambista – que acredita que gente é gente e precisa ser respeitada, e não vê mais problema em colocar a boca no trombone – o problema de gênero está muito mais nos aspectos públicos da performance do que nas letras de suas canções. Como ela vê a representação da mulher na mídia nos dias atuais?

Eu acho que tem um tratamento da mídia com o qual não concordo muito. Você não precisa cantar muito, mas se tiver um corpo legal, apresentar-se com pouca roupa, saber mexer bem aqui e ali, os caminhos estão mais abertos, bem como as facilidades. A argumentação é de que o que importa é a imagem. A mulher tem que ser bonita, tem que ser mulherão, tem que ter isso e aquilo, ter peitão, bunda... E tem pessoas que não têm isso e cantam muito! Vou te dar um exemplo

<sup>196</sup> Sueli Carneiro revê trajetória feminista e de luta contra o racismo em livro. Disponível em <<https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2018/12/sueli-carneiro-reve-trajetoria-feminista-e-de-luta-contra-o-racismo-em-livro.html>>. Acesso em: 10 jul. 2020.



disso. Maria Bethânia tem uma voz singular, a Nana Caymmi também. São cantoras que não precisam exibir nada de sensualidade, porque acho que elas já cantam visceralmente, com o útero, e já passam para você a emoção. Dizem que sou baixinha, mas que me transformo no palco. Eu sinto uma emoção diferente quando eu piso no palco. E nós nunca precisamos cantar de shortinho. Minha roupa de show sempre foi uma calça comprida, uma camiseta bordada e uma capa – que uso para me alongar. Essa exigência faz com que as outras mulheres tenham mais dificuldade e haja pouca mulher no mercado da música. Veja bem, eu não tive oportunidade de conhecer nenhuma mulher técnica de som.

Leci Brandão não é contra o uso da imagem pelas artistas, mas sim a exploração da imagem pelos que detêm poder no cenário musical. Tal comportamento restringe o mercado, diminui os salários das mulheres e, como diz Leci, “continua essa coisa indecente”. A cantautora se refere à maneira como a mulher ainda é tratada no mercado e reivindica mais respeito ao papel da mulher em todos os segmentos: “Não existe ‘cérebro do homem’ e ‘cérebro da mulher’, ambos têm capacidade e o direito de conquistar seu espaço. A gente ainda abre os jornais e lê ‘a primeira mulher’ a fazer isso ou aquilo. Estamos em 2019! E isso é muito sério.” De onde Leci acredita que poderia vir a solução para esse problema? “Acho que teria que partir das próprias empresas, porque sempre tem uma mão de ferro lá em cima que é o dono da empresa, o dono da gravadora, e ele deveria ter a sensibilidade de dizer que, lá, quer técnicas, iluminadoras etc.” Em sua opinião, seria até mais vantajoso para os empresários, já que as mulheres costumam ser mais “guerreiras”, ou seja, são treinadas pela vida para serem “fortes”: “As mulheres são guerreiras, são mais fortes. O que eu conheço de mulher de comunidade, de favela, da quebrada que é chefe de família, que acorda às quatro da manhã e dá conta de criar filho, de pegar condução, de ser desrespeitada, de ser bulinada no metrô...” É nesse sentido, de angariar mais espaço para as mulheres, que Leci Brandão encontra o seu feminismo?

Eu me sinto feminista na medida em que eu brigo pelo espaço das mulheres, que não aceito nenhum comportamento na sociedade que tente prejudicar ou ofender a mulher minimamente. Não consigo ver como brincadeira nem nada. Sou feminista, até porque, na minha situação de parlamentar, eu sempre incentivo as mulheres a serem candidatas, a não terem medo de enfrentar, porque, se nós não tivermos na política a nossa cara, quem é que vai brigar pela gente? Elas têm que estar lá para mostrar de forma legítima quais são as nossas demandas e dificuldades. Se a gente se esconde, esses caras não vão pensar na gente.

Leci Brandão se vê mais como compositora do que como cantora. Ela firma: “O pessoal diz que sou cantora, eu digo: ‘Não, sou uma compositora que

canta'. E não sou uma compositora com instrumento. Eu sou intuitiva. Não toco violão, não toco piano, cavaquinho, não toco absolutamente nada.” De fato a trajetória de Leci Brandão na política, bem como na música, é uma referência para muitas mulheres que surgiram depois em ambos os segmentos.

## 5. SANDRA DE SÁ: Black music mais alegre que militante

*A voz dos avós,  
Condor dos avós,  
A voz do meu filho encanta meus pais,  
A voz dos terreiros soa a cantar,  
É fê,  
É verdade,  
É luta...*

Sandra de Sá, “Koo-Lei-Lei”.

Com a diáspora africana, a América recebeu não só negros escravizados por colônias inglesas, espanholas, francesa, portuguesa e holandesa como também a cultura que eles traziam de seus países. Nos Estados Unidos, a música era a maior companheira dos escravos nas plantações de algodão, bem como acontecia nos canaviais do Nordeste brasileiro e nas minerações de Minas Gerais, no Brasil. As *work songs* (canções para trabalhar) ganharam o nome de *race music* (música da raça) e, nos anos 1940, foram batizadas de *black music* (música de negro) pela revista Billboard<sup>197</sup>. Com o tempo e o amadurecimento do sentimento libertário, o gênero se dividiu em dois nas zonas rurais: o gospel englobava a música espiritual e o blues dava conta do que hoje é chamado de música secular, ou seja, mundana, e que depois daria origem ao rock'n'roll. Nas zonas urbanas, da *black music* surgiu o jazz com o improviso como principal característica. Do híbrido entre blues e jazz, apareceram a soul music ou, simplesmente, soul, o rhythm and blues (R&B) e o funk. Cada um tinha sua característica própria, mas o contrabaixo e os naipes de metal eram os instrumentos que mais formatavam a identidade do gênero. A luta do movimento negro por aquisição de direitos civis nos Estados Unidos na década de 1960, com as figuras dos líderes Martin Luther King e Malcolm X, influenciou outros países, e o *black power* se espalhou pelo mundo não apenas esteticamente como uma moda, mas também como um movimento político-social com suas ferramentas de autoafirmação para a população afrodescendente.

No Brasil não houve um sistema oficial de segregação racial, no entanto o racismo causa a segregação social desde o fim da escravidão. A luta do movimento negro foi inspirada por personalidades como Zumbi e Dandara dos Palmares, lideranças no maior quilombo já registrado em nossa história. Influenciados pelo *black power* americano, na virada da década de 1960 para a de 1970, alguns negros brasileiros aderiram à moda, assumiram o discurso – com menos aguerrimento, pois o Brasil estava sob ditadura militar – e adotaram a *black music*. Uma grande conquista para o movimento negro no Brasil foi o estabelecimento de 20 de novembro, dia do assassinato de Zumbi dos Palmares, como o Dia Nacional da Consciência Negra, em 1978. Ao longo dos anos, a *black*

---

<sup>197</sup> Conheça as origens da Black Music. Disponível em <<https://revistaraca.com.br/a-origem-da-black-music/>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

music foi ganhando características próprias e se ramificando, abrindo espaço para expoentes do soul e do funk em um primeiro momento e, gerações depois, do rap.

Ainda sem muita adesão às batidas características, mas com um suíngue inspirado pela black music americana, surgem na década de 1960 Wilson Simonal, Jair Rodrigues, Jorge Ben e Noriel Vilela. Adentrando os anos 1970, o grupo de músicos negros Dom Salvador e Abolição torna-se o responsável pela criação do movimento Black Rio, principalmente por vir na esteira de outros movimentos de músicos atentos às oportunidades que se abriam para a música negra – em 1969, o pianista e compositor Dom Salvador lançara um álbum de soul com jaqueta de couro e punhos cerrados<sup>198</sup> na capa – e por ter em sua formação alguns dos expoentes da banda homônima que se formaria no Rio de Janeiro. Na década de 1970, com o empurrão do radialista e divulgador da música negra Big Boy e dos Charmes – ou bailes charme, realizados no bairro Madureira – popularizam a cena nomes como Os Diagonais, grupo do qual sairia Cassiano, Tim Maia, Toni Tornado, Hyldon, Di Melo, Banda Black Rio e Lady Zu.

Única mulher a fazer sucesso com repertório soul, Lady Zu tinha apenas uma música composta (com um parceiro) em seu álbum de estreia, lançado em 1978, “Esqueça-me”, mas o hit que a alçou à fama, “A noite vai chegar”, era de autoria de Paulinho Camargo, e fez tanto sucesso que deu nome ao disco da cantora. Dois anos depois, surgiria na cena uma compositora que se tornaria a primeira cantautora de funk e soul – ou melhor, da black music – a se impor no mercado da música brasileira: Sandra Cristina Frederico de Sá nasceu em 27 de agosto de 1955, mas em 1980 se transformou em Sandra Sá e, anos mais tarde, consagrou-se como a Rainha do Soul Brasileiro Sandra de Sá. Carioca da Zona Norte, do bairro de Pilares, ela sempre cantou muito bem, mas foram suas composições que primeiramente conquistaram aqueles que o incentivaram a seguir carreira. Curioso é que, na contramão do que acontecia com a maioria das compositoras, ao longo dos anos Sandra foi dando mais voz ao canto do que às

---

<sup>198</sup> O punho cerrado e erguido era o símbolo da luta do grupo radical Panteras Negras, que defendia a resistência armada nos bairros negros norte-americanos. No Brasil, o cantor Toni Tornado saiu preso de um festival da canção por ter feito o gesto no palco. Dom Salvador não ergueu as mãos, apoiando os punhos cerrados em uma mesa, provavelmente para não chamar a atenção da censura em um momento em que, no Brasil, os negros eram ainda mais perseguidos do que os “subversivos” brancos.

letras e melodias. A cantautora, escolhida por ter sido a precursora de um movimento que abriu as portas para as mulheres do funk e do rap, conta como era seu envolvimento com a música antes da fama:

Eu estava na faculdade de psicologia e não pensava em ser cantora. Larguei no nono período porque, em 1980, gravei meu primeiro disco. Eu não sou uma pessoa de ficar pensando e me perguntando se faço algo ou não. Quando sigo minha intuição, vou. Na vila onde eu morava, eu convivia com vários homens da família. Todos os meus tios e um primo do meu pai, que minha avó criou, moravam lá. Todos eram ligados em música, havia vitrola na casa de todo mundo, até na da minha avó. Na faculdade, eu ficava nas rodinhas de violão. Gostava de ver os amigos tocando, de cantar e de dançar. E o som, lá em casa, era democrático: tocava Ângela Maria, Vicente Celestino, Orlando Dias, Orlando Silva, Dolores Duran, Ademilde Fonseca. Com meus tios, eu ouvia Neil Sedaka, Celly Campello, Roberto Carlos, Renato e Seus Blue Caps, The Temptations, Aretha Franklin, Ray Charles. Então, aprendi em casa que música é música. Às vezes as pessoas perguntam: “Sandra, de que música você gosta?” E eu respondo: “Eu gosto da música que eu gosto.” Simples assim, porque não acho que tenhamos que rotular. Um funk pode ser melhor que um bolero, mas outro bolero pode ser melhor que o funk.

Também em família, Sandra animou-se a tocar violão. Ela acompanhava constantemente os ensaios da banda do pai, em casa, e via um primo tocando o instrumento que a conquistou. Quando ele largava o violão, Sandra o pegava e começava a praticar com a ajuda das revistas de cifras. No entanto, com pouca paciência para aprender, ela acabava optando por criar novas melodias. Sandra relembra: “Eu tinha uns doze anos. Pegava a revista de cifras, perdia a paciência e acabava fazendo outras músicas. Foi assim que eu descobri que estava compondo.” A menina tinha um caderninho vermelho no qual escrevia muito, e de tudo: poemas, peças, filmes e, sem saber, letras de música. Da primeira composição, ela não se lembra: “Sei que tinha alguma tipo ‘o que será de mim’, e que cantei ela no festival da escola, do ginásio, mas também não lembro se foi essa... Teria que rever o caderninho vermelho.” Naquela época, toda escola tinha festival de música e não era diferente no Colégio Estadual Marechal João Batista de Matos, em Coelho Neto, Zona Norte do Rio de Janeiro, onde Sandra estudava. Mas até a faculdade, ela não pensava em seguir carreira: “Minha meta era ser psicóloga, a mente humana era o meu *playground*, e cantar era algo que eu pensava em fazer só para mim. Foi uma infantilidade achar que a psicologia ia fazer as pessoas mais felizes, porque hoje vejo que faço isso com a música.” Pensar em ter uma profissão formal não é nada anormal para uma moça da periferia, afinal, não havia muita perspectiva de inserção em um mercado onde o

famoso QI – ou “Quem Indica?” – preponderava. De certa forma, com a música, Sandra de Sá atingiria o seu objetivo. Ela reconhece a influência que pode exercer sobre seus fãs: “O artista tem que ter responsabilidade, porque mexe com a cabeça do ser humano. Eu acho que o artista não tem que inventar, tem que ser natural, e é isso que está faltando em muita gente. Mentir dá o maior trabalho, a verdade é mais simples e bonita.” Se não era seu objetivo viver de música, como Sandra Cristina foi parar nos palcos?

Uns amigos da família tinham o grupo Maíra, que tocava em presídios e orfanatos, e eu comecei a ir com eles. Eu tinha uns 15 anos. Na faculdade [Universidade] Gama Filho, eu me inscrevi no NAAC, o Núcleo de Atividades Artísticas e Culturais, para fazer teatro. Cantar era algo normal para mim, então, decidi fazer algo diferente. Um dia, um amigo falou que eu cantava legal, e que ele ia me apresentar a alguém de uma gravadora. Mandeí uma fita com músicas que gravei. A pessoa me ligou e disse que eu cantava bem, mas minha música não venderia. Isso ficou gravado em mim... Mas também pensei: “Ué, não pedi pôrra nenhuma” [risos]. É aquele famoso: “É legal, mas não vende”. Hoje em dia eu entendo a cabeça da indústria, na época não estava ligando para nada. Aí me mandaram numa outra gravadora. Fui lá e tinha um grupo de artistas sentados esperando: Fátima, que depois virou Joanna, Fafy Siqueira, Olavo Sargentelli e Sarah Benchimol. Ficamos batendo o maior papo e, na hora que vieram chamar – “Quem vai primeiro?” – alguém falou: “Deixa a neguinha cantar o samba dela primeiro logo” [risos]. A gente conversou tanto que eles me adotaram e a Fafy começou a me inscrever em tudo quanto era festival. Eu queria fugir, porque às vezes tinha prova, mas ela me carregava. A Joanna conseguiu que o Durval Ferreira produzisse o primeiro LP dela, e ele estava produzindo também a Lucinha Araújo. Fomos na casa da Lucinha para mostrar algumas músicas. Ela adorou uma composição minha chamada “Musa”. A letra diz assim:

Minha musa  
Poesias, melodias  
Luz de um céu lilás

Fonte de tortura  
Loucura que paz  
De mim um cantor

De poesias tortas  
De onde transbordam  
Lembranças mortas  
De um não futurar

Sem confundir esse lirismo  
com masoquismo desregrado  
Que pintar, pinta azul  
Como em velhos tempos não passados

Algun dos amigos pediu para eu cantar “Demônio colorido” e eu disse que aquela música não tinha nada além de um refrão. Ali mesmo eles ficaram insistindo para eu inscrever essa no festival MPB 80, que a TV Globo estava promovendo. A letra diz assim:

Seus olhos ao invés de verdes  
Deveriam ser vermelhos incandescentes  
Na mão ao invés de uma rosa  
Você deveria ter um tridente

Sua voz é tão suave  
Quando deveria ser mais arrogante  
Vadiando na minha cabeça  
Não me deixa um só instante

Mas eu vou lhe guardar  
Com a força de uma camisa  
Me despir do pavor  
Lhe chamar de amiga  
Vinte e quatro horas por dia  
Tentando o meu juízo  
Foi unanimemente eleita  
Meu demônio colorido

“Musa” acabou gravada pela própria Sandra para o seu álbum de 1983, *Vale Tudo*<sup>199</sup>. Antes disso, ela se recusou a ir ao Jardim Botânico para se inscrever no festival da mesma emissora: “De ônibus era longe demais e, de carro, não teria onde estacionar.” Era cansativo ter que se despencar para a Zona Sul quando o assunto era carreira. Por isso, ela seguia focada em seu objetivo, o de terminar sua faculdade e trabalhar como psicóloga. Admiradoras do trabalho da amiga, Fafy Siqueira e Solange Boëke pegaram a fita K-7 e inscreveram “Demônio colorido” por ela. A canção foi classificada e o produtor Durval Ferreira indicou a Banda Black Rio para acompanhar a cantora. Casamento perfeito, pois na casa de Sandra tinha os LPs *Maria Fumaça*<sup>200</sup> e *Gafieira Universal*<sup>201</sup>, comprados por seu tio no bairro de Madureira, onde acontecia o baile charme frequentado pela jovem e seus familiares. Sandra relembra a sensação de estar de frente com a primeira grande oportunidade de sua vida: “Fui à Freguesia para ensaiar com a Black Rio. Subi a ladeira com vontade de sair correndo. Eu ia tocar no Teatro Félix e, se classificada, no Maracanãzinho, e até ali eu só tinha ido ao programa do Chacrinha na caravana do pessoal da rua.” Desde os anos 1960, os festivais de

<sup>199</sup> SÁ, Sandra. LP *Vale tudo*. Rio de Janeiro: RGE, 1983.

<sup>200</sup> RIO, Banda Black. LP *Maria Fumaça*. Rio de Janeiro: Atlantic, 1977.

<sup>201</sup> RIO, Banda Black. LP *Gafieira Universal*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1978.



música eram como campeonatos de futebol: o Brasil inteiro parava para ver. Sandra Sá se apresentou no Festival da Nova Música Popular Brasileira (MPB 80), que elegeu 60 finalistas entre 16 mil compositores e 20.183 músicas inscritas<sup>202</sup>, e esbarrou nos bastidores com alguns dos grandes nomes da música nacional. Com a classificação, ganhou um contrato para gravar um compacto simples. “Demônio colorido” explodiu nas rádios, deixando a ex-futura psicóloga impressionada: “Pessoas que eu não conhecia falavam comigo na rua, não entendi nada. Poucos meses depois, a gravadora me convidou a gravar um LP.”

Sandra realmente não tinha se preparado para viver de música. Tanto que, dois anos antes, em 1978, a sambista Leci Brandão registrou uma composição sua, “Morenando”, em seu quarto álbum, *Metades*<sup>203</sup>. A reação foi de surpresa: “Eu conheci a Leci na Gama Filho, porque ela trabalhava lá na faculdade. Eu achava esse povo muito doido de querer gravar música minha. Na minha cabeça, minha missão estava em outro rumo.” Sandra prestava tão pouca atenção no que acontecia ao seu redor que, quando os artistas que encontrou na sala de espera da gravadora acharam que, só porque ela era negra, cantava samba, ela não se incomodou: “Eu não liguei. Depois, as mulheres comentaram que era algo em que elas tinham que se ligar.” Havia um etnocentrismo comum à época: na leitura desse contexto, uma negra não caberia em outro lugar que não fosse a da música negra brasileira e, até ali, o samba era o gênero que comportava as mulheres. bell hooks chamaria a atenção para essa situação em que o “eu hegemônico” atribuiu o símbolo da cultura negra ao “outro subalternizado” pela manutenção do *status quo*. Em seu livro *Olhares negros: Raça e representação*, primeiramente publicado nos Estados Unidos em 1992, a ativista social norte-americana afirma que, do ponto de vista do patriarcado supremacista branco capitalista, “a esperança é que os desejos pelo ‘primitivo’ ou fantasias sobre o Outro possam ser exploradas de modo contínuo, e que tal exploração ocorra de uma maneira que reforce e mantenha o status quo”<sup>204</sup>. Esse trabalho da teórica feminista – que no livro *Não serei eu mulher?* conclui que raça e sexo são questões inseparáveis ao dizer que “não podemos formar uma imagem exata do estatus das mulheres negras

<sup>202</sup> *Festival da Nova Música Popular Brasileira - MPB 80*. Disponível em <<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/festival-da-nova-musica-popular-brasileira-mpb-80/>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

<sup>203</sup> BRANDÃO, Leci. LP *Metades*. Rio de Janeiro: Polygram, 1978.

<sup>204</sup> HOOKS, 2019, p. 35.

simplesmente focando sobre a hierarquia racial”<sup>205</sup> – traz à pauta o olhar não como fonte da visão, mas do desejo que permeia o ser negra. A jornalista e professora Rosane Borges afirma no prefácio que, ao resgatar o trauma da experiência colonial e do laço entre dominação e representação, bell hooks “nos oferece outro lugar, o lugar dos gestos de desobediência, da atitude revolucionária, para laborarmos em prol da emergência de outras ordens de representação que supõem a adoção de outros olhares”<sup>206</sup>. Rosane Borges destaca que tal ponto de vista “subverte os postulados da ciência moderna” e exemplifica com uma frase de hooks: “eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte [...] para começar, preciso insistir nisso — no campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro.”<sup>207</sup>

Sandra de Sá já era olhada sob essa perspectiva, mas não estava em busca de transformações como as que foram e ainda são propostas por ativistas como bell hooks. Desde os anos 1980, diz a teórica: “Amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser, e, portanto, cria as condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras.”<sup>208</sup> Ao que Rosane Borges comenta, no prefácio da edição brasileira do livro: “Em *Olhares Negros*, bell hooks reafirma sua vocação de intelectual negra feminista que, de onde vê e intervém no mundo, oferece ferramentas teóricas e práticas para reescrever a história dos dominados.”<sup>209</sup> Em entrevista ao site da editora responsável pela publicação, ela continua: “Tal reescrita não terá êxito se não implodir as formas de organização do olhar que esculpiram as pessoas negras e os símbolos da negritude como objetos que se prestam à espoliação e ao consumo.”<sup>210</sup> Sandra só estava buscando fazer seu público feliz. E, para isso, em seu álbum de estreia, selecionou seis composições do baú de canções e gravou seis músicas de outros autores. Diz ela que não foi por imposição dos contratantes:

<sup>205</sup> HOOKS, 1982, p. 12.

<sup>206</sup> HOOKS, 2019, p. 9.

<sup>207</sup> Idem.

<sup>208</sup> Idem, p. 32.

<sup>209</sup> Idem, p. 9.

<sup>210</sup> *Raça e representação, pelo olhar negro e feminista de bell hooks*. Disponível em <<https://editoraelefante.com.br/raca-e-representacao-pelo-olhar-negro-e-feminista-de-bell-hooks/>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

Apresentaram muita música para mim. O produtor, Durval Ferreira, trazia um monte. Tinha muita gente mandando música legal. Regravei “Vinte e poucos anos” (*Fábio Júnior*), que acho fantástica, e “Cavalo de ferro” (*Fagner e Ricardo Bezerra*), que também acho muito bacana. Não fiquei pensando que devia fazer um disco de compositora. Eu escolho repertório igual a qualquer cantora, porque recebo muitas músicas sempre. Acho que porque tenho um lance com a voz, um lance de cantar, aí as pessoas pensam: “Ah, ela não compõe!” E tem músicas que me arrepiam mais do que as minhas. A partir dali comecei a entender mais o que eu não queria para conseguir trilhar esse caminho. E eu não queria cantar nada que eu não gostasse pra caramba. Isso, para mim, era fundamental. Eu não reagi no começo porque recebi muita música legal. Recebi músicas de Luiz Melodia, Tunai e Sérgio Natureza para meu segundo disco [*Sandra Sá*, 1982]; depois recebi de Cassiano, Tim Maia e Guilherme Arantes para o terceiro [*Vale Tudo*, 1983].

Sandra de Sá era uma compositora potente, mas a interpretação foi ganhando mais espaço em sua vida: “O cantor é como se fosse um ator da música: ele tem uma técnica, que não é a escrita. Aos poucos percebi que eu me jogo mais como intérprete.” Terá Sandra diminuído exponencialmente o número de composições ano após ano porque descobriu que preferia interpretar? Terá ela perdido a inspiração? Terá ela aberto mão de seu lugar de fala por puro deleite ou por causa de um silenciamento proposto cordialmente pelo mercado ou até mesmo pela sociedade brasileira? De acordo com Dennis Oliveira em um artigo sobre o pensamento do filósofo francês da Martinica Frantz Omar Fanon para a revista *Cult*, “para Fanon, existe uma reificação da opressão na formação das subjetividades negras que só pode ser rompido à medida que se estabelece uma perspectiva de superação da ambiência de opressão racial”<sup>211</sup>. Gayatri Spivak perguntaria: “Pode o subalterno falar?” Terá Sandra feito a mesma pergunta sem nem perceber que já estava naturalizando a opressão e, com isso, calando-se para apenas cantar? Diz Dennis Oliveira, agora utilizando-se das teorias de Stuart Hall, que muito escreveu sobre identidade cultural, identidade e diferença, cultura e representação: “Stuart Hall afirma que a ação dos grupos discriminados no ‘tempo liminar das minorias’ impede a cristalização do poder instituído, obrigando-o a constantes negociações e deslocamentos.”<sup>212</sup> Sendo assim, os oprimidos “também ‘não são capazes de inaugurar formas totalmente distintas de vida’”<sup>213</sup>.

<sup>211</sup> *Frantz Fanon: para entender a luta antirracista na era da informação*. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/frantz-fanon-para-entender-as-estrategias-de-luta-antirracista-na-sociedade-da-informacao/>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

<sup>212</sup> *Idem*.

<sup>213</sup> *Idem*.

Depois do primeiro, seu disco com mais músicas foi o segundo, epônimo, de 1982, que traz também outro hit da carreira da cantora, “Olhos coloridos”, de autoria de Macau. *D’Sá*<sup>214</sup> traz duas composições de Sandra de Sá. Já os álbuns que mais venderam foram os epônimos de 1986, que trazia “Joga fora”, e de 1988, com “Bye bye tristeza”. O primeiro hit foi composto por Michael Sullivan e Paulo Massadas, a dupla que mais emplacou composições em álbuns de artistas brasileiros nos anos 1980. O segundo também tem a assinatura de dois compositores também muito gravados à época, Marcos Valle e Carlos Colla. Esses eram alguns dos nomes manjados da indústria fonográfica naquele tempo em que a discoteca também avançava no país – segundo o jornalista André Barcinski no livro *Pavões misteriosos*, “filha do funk de James Brown (...) e de tantos outros gênios dos sons negros”<sup>215</sup> – e muitos artistas acabaram vendo seus trabalhos se tornando cada vez mais, para usar um termo de Sandra, “repetitivos”. Críticos ao mercado daqueles tempos preferem chamar a produção musical da época de “pasteurizada”. O fato é que, sem perceber, Sandra de Sá foi se tornando uma cantora de MPB, essa MPB “pasteurizada” dos anos 1980. E cada vez menos seus álbuns traziam compositores da black music, o que ela conseguiu recuperar nos anos 1990, depois do basta que deu sem brigar com os “ex-patrões”.

Teve uma hora em que eu achei que estava tudo muito repetitivo. Eu pedi para sair da gravadora para desanuviar. Aí, eu comecei a guiar minha própria carreira. Mas isso foi nos anos 1990. As pessoas diziam que eu era louca, mas eu não estava preocupada para onde eu iria, só não queria mais ficar incomodada. Eu fiquei amiga de todos os meus ex-patrões e não demorou muito para eu ser convidada por outra gravadora. Foi quando lancei *A Lua sabe quem sou*<sup>216</sup> e, depois, *Eu sempre fui sincero, você sabe muito bem*<sup>217</sup>, um álbum bem Lado B, cheio de músicas de Tim Maia, que tinha morrido. Ali eu senti que tinha meu caráter formado e foi um marco eu ter tomado atitude de dizer que eu queria outra coisa.

Sandra conseguiu começar a dizer o que queria. No entanto, também como intérprete, ela não parou para pensar se o seu som levantava alguma bandeira. Curiosamente, nesse primeiro álbum depois da tomada de suas próprias rédeas, há apenas uma canção de autoria de Sandra, a “Koo-lei-lei”, o que mostra que seu incômodo realmente não era pelo fato de, na maioria dos álbuns anteriores, ela

<sup>214</sup> SÁ, Sandra de. *D’Sá*. Rio de Janeiro: RCA, 1993.

<sup>215</sup> BARCINSKI, 2014, p. 87.

<sup>216</sup> SÁ, Sandra de. *CD A Lua sabe quem sou*. Rio de Janeiro: WEA Music, 1996.

<sup>217</sup> SÁ, Sandra de. *CD Eu sempre fui sincero, você sabe muito bem*. Rio de Janeiro: WEA Music, 1998.

figurar em uma ou nenhuma composição. “Koo-lei-lei” é, dentre todas as composições de Sandra de Sá, a única que remete à ancestralidade e a que poderia ser uma resposta ao etnocentrismo com que convivia em um mercado dominado por brancos: “A afrocentricidade demonstra que o eurocentrismo não somente arrogou-se modelo universal para a humanidade, como instalou o sentimento de inferioridade nos povos não europeus e em suas culturas”, afirmam Maurício de Novais Reis e Alexandre de Oliveira Fernandes no artigo “Afrocentricidade: Identidade e centralidade africana”<sup>218</sup>. De acordo com Maurício e Alexandre, a afrocentricidade procura demonstrar “as limitações do modelo de universalidade proposto pelo eurocentrismo, assinalando que a universalidade é arbitrária e ideológica, ou seja, não passa de mitologia criadora das assimetrias racial, econômica, intelectual e política”<sup>219</sup>.

Sandra não refletiu sobre o assunto, mas tirou quem escutou “Koo-lei-lei” da zona de conforto com sua voz potente e cheia de personalidade. “Essa voz que imprime sua assinatura, sua rasura, sua marca, é, na verdade, uma nova voz resultante de outras vozes rasuradas, pois é através do desempenho da voz que o cantor imprime seu registro, impõe seu traço singular e diferencial”, explica Daniela Pedreira Aragão na tese de doutorado *Voz e Performance em Adriana Calcanhotto*<sup>220</sup>. Daniela utiliza o conceito de Júlio Diniz para explicar “vozes rasuradas”. No artigo “Sentimental demais: a voz como rasura”, o professor e pesquisador se propõe a pensar a canção “através da corporificação que a voz outorga ao conjunto enunciação / enunciado, ao escriturante como letra e ao musicante como som”<sup>221</sup>. Ele afirma que “existe uma construção identitária, uma construção significativa, uma possibilidade de debate cultural (...) através do que eu chamo de a voz como assinatura, uma assinatura rasurada de outras vozes, uma genealogia do canto no Brasil”<sup>222</sup>. Assim como Júlio, percebi em Sandra que não

<sup>218</sup> Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB. ISSN: 2525-4715 – Ano 2018, Volume 3, número 6, Julho – Dezembro de 2018.

<sup>219</sup> Idem.

<sup>220</sup> ARAGÃO, Daniela Pedreira. Rio de Janeiro, 2013, 225p. Tese (Especialização em Letras) - Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências HUMANAS, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em <[http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0912784\\_2013\\_completo.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0912784_2013_completo.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2020.

<sup>221</sup> DINIZ, Júlio. *Sentimental demais: a voz como rasura*. In DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia. (org.). *Do samba-canção à tropicalia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará / FAPERJ, 2003, pp.99 -110. p. 99.

<sup>222</sup> Idem.

me interessa apenas a voz “em seus aspectos sonoros, físicos e neurofisiológicos que me interessa, e sim, a voz como discurso travado no corpo da cultura, com todo seu aparato simbólico e, pensando em alguns aspectos da cultura brasileira, em seu sentido alegórico”<sup>223</sup>. Com sua voz rasurada, Sandra de Sá não precisava falar sobre temas espinhosos, mas cantar:

Koo lei lei  
Vilé vi lei  
África...

Desde Tocantins,  
Bahia, Goiás,  
Guiné, Cabo Verde,  
Rio, Minas Gerais,  
Senzalas palmares,  
Xangôs, Zumbis,  
Parentes distantes,  
Meu povo Brasil...

A voz dos avós,  
Condor dos avós,  
A voz do meu filho encanta meus pais,  
A voz dos terreiros soa a cantar,  
É fê,  
É verdade,  
É luta...

Durante a entrevista, Sandra de Sá deu a entender que ela foi sendo levada pelas circunstâncias e tendo que aprender a lidar com esse mercado, sem saber muito bem onde buscar as instruções. Segundo a cantautora, o filho de Lucinha Araújo, o cantor e compositor Cazuza, foi um dos seus guias protetores: “Eu era uma pessoa ingênua. Eu tinha 25 anos quando gravei o primeiro disco e abri mão do curso de bruxaria que queria fazer em Amsterdam, dos congressos de

---

<sup>223</sup> DINIZ, Júlio. *Sentimental demais: a voz como rasura*. In DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia. (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará / FAPERJ, 2003, pp.99 -110. p. 100.

psicologia na Europa. Eu fiquei batendo cabeça, e Cazuzza ficava muito junto de mim”. No candomblé, a cabeça (chamada de “ori”) é o centro das emoções, mas Sandra não buscou na religião de matriz africana a referência. Por “bater cabeça”, ela quer dizer que ficou “pirada”, outra palavra usada para reafirmar que seu despreparo a deixou sem direção, sem saber como agir. Ela conta: “Eu ia deixando tudo rolar. Eu não entendia do mercado da música. Cazuzza me apresentava às pessoas como Billie Holiday e me protegia nas noites. Do outro lado, Fafy também me norteava. Ela já atuava, então, me dizia como agir.” Durante muito tempo, era preciso que um branco abrisse o caminho para que o talento de um negro fosse reconhecido. Muitas vezes, esse tipo de relação que Sandra tinha com Cazuzza se torna uma estratégia para que os negros entrem em lugares considerados como “de gente branca”. No caso de Fafy, além desse mesmo apoio, havia também uma boa dose de sororidade.

A mãe de Sandra também era uma incentivadora, no entanto, aquele mercado onde a filha se encontrou profissionalmente era distante da realidade da família: “Era na base do incentivo, mas lembro de ela dizendo para eu ter cuidado para não sofrer. E, quando ia a festival, muitas vezes ela ia comigo.” Em *Não serei eu mulher?*, bell hooks afirma que “as mulheres negras do século XX aprenderam a aceitar o sexismo como natural, um dado, um facto da vida”<sup>224</sup>. A teórica diz que as mulheres naturalizaram o tratamento que tinham, algo que provavelmente a geração da mãe de Sandra viveu mais do que a própria filha: “Nas pesquisas realizadas entre as mulheres negras nos anos trinta e quarenta do século XX, quando lhes foi perguntado o nome da força mais opressiva nas suas vidas, o racismo e não o sexismo foi colocado no início da lista.”<sup>225</sup> Esse “cuidado para não sofrer” era um alerta para a filha se proteger do racismo estrutural que, de algum modo, a mãe sentia que existia sem saber como articular um pensamento sobre.

Sandra foi seguindo o fluxo da vida sem parar para pensar demais. Até que, em 1984, sem querer viver um relacionamento sério, ela engravidou e deu à luz seu único filho. Jorge de Sá, hoje ator, é fruto do encontro da mãe com o compositor Tom Saga. Na época, Sandra já morava sozinha e não quis firmar

<sup>224</sup> HOOKS, 1982, p. 7.

<sup>225</sup> Idem.

compromisso. Grávida, ela continuou trabalhando e suas aparições sem o pai do seu filho ao lado fizeram com que corresse o boato de que a cantautora havia feito, usando uma expressão da época, uma “produção independente”. Mais uma vez, ela foi vítima do olhar que julga o “lugar dos gestos de desobediência, da atitude revolucionária”<sup>226</sup>. Atitude que Leila Diniz havia tido em 1971, ao ser a primeira mulher grávida a ir à praia de biquíni, e que a cantora Baby Consuelo – hoje Baby do Brasil – teria também em 1984, ao aparecer grávida e de biquíni na capa do LP *Kryshna Baby*<sup>227</sup>. Sandra enfrentou as maledicências: gravou um álbum epônimo<sup>228</sup> e posou para a foto da capa grávida. A barriga não aparece. Na contracapa, além dos créditos das faixas, há três fotos: uma de Sandra acariciando a barriga; uma do parto, com a médica e enfermeiros; e uma com Jorge no colo.

Eu só queria mostrar a trajetória da maternidade. Eu estava muito feliz. Jorge fez o primeiro voo de avião com 15 dias e a primeira aparição dele foi no programa de televisão da Hebe Camargo. Dei várias entrevistas para rádios com ele mamando. Eu amava amamentar. Na Hebe, minha mãe foi comigo e pediu para me avisarem que ele estava chorando. Eu corri para o camarim para amamentar. Hebe falou “ah, ele é uma gracinha!” e perguntou se eu me incomodaria de fazer aquilo no ar, porque o intervalo era curto. Para mim, não tinha problema nenhum e seguimos, com ela me entrevistando enquanto eu amamentava. Amamentar é uma coisa tão linda, tão gostosa... Não entendo porque criticam mulheres que amamentam em público.

Não é mesmo fácil discernir preconceitos. Nem sempre é fácil identificar atitudes racistas, machistas, misóginas ou homofóbicas. A ideia de democracia racial brasileira foi algo que, por muito tempo, fez com que os negros negassem a existência do racismo. Diz bell hooks em *Não serei eu mulher?*: “Essa mulher negra que não se reuniu coletivamente contra a exclusão dos nossos interesses foi uma indicação que a socialização sexista-racista tinha-nos lavado a mente para sentirmos que os nossos interesses não valiam que se lutasse por eles.”<sup>229</sup> Para a ativista, muitas mulheres acreditam que “a única opinião disponível para nós era a submissão aos termos dos outros. Nós não desafiamos, questionamos, ou criticamos; nós reagimos”<sup>230</sup>. No livro de 1982, bell hooks explica o processo historicamente: “Apesar da grande maioria das mulheres negras se aliarem ao patriarcado negro, elas acreditavam em poder proteger os seus interesses. Poucas

<sup>226</sup> HOOKS, 2019, p. 9.

<sup>227</sup> CONSUELO, Baby. LP *Kryshna Baby*. Rio de Janeiro: CBS, 1984.

<sup>228</sup> SÁ, Sandra de. LP *Sandra de Sá*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1984.

<sup>229</sup> HOOKS, 1982, p. 10.

<sup>230</sup> HOOKS, 1982, p.10.



mulheres negras escolheram em aliarem-se ao movimento feminista.”<sup>231</sup> hooks completa afirmando que “as que se atreveram a falar em público apoiando os direitos das mulheres foram criticadas. Outras mulheres negras encontraram-se no limbo, não querendo aliarem-se aos homens negros sexistas nem às mulheres brancas racistas”<sup>232</sup>.

Sandra de Sá ignorou as fofocas e não deixou de amamentar em público. Em um momento em que o Brasil passava por uma abertura política e estava prestes a ter seu primeiro presidente eleito pelo povo em vinte anos, mais uma vez, ela não parou para refletir, apenas seguiu sua intuição. Trinta anos depois, em 2015, a cantautora assumiu sua bissexualidade, também não se incomodando com qualquer possibilidade de isso impactar em sua carreira. Por que tanto tempo depois? Provavelmente porque, como acontecia na comunidade segregada onde bell hooks cresceu, “a homossexualidade entre homens era mais aceitável que a lesbianidade”<sup>233</sup>. No livro *O feminismo é para todo mundo*, a teórica afirma que feministas foram “acusadas” de serem lésbicas, mas nem toda lésbica é feminista. Ela atesta, inclusive, que mesmo dentro da militância, as lésbicas sofrem na escala de rejeição: “Mulheres com consciência feminista revolucionária, várias delas lésbicas e originárias da classe trabalhadora, muitas vezes perderam visibilidade, à medida que o movimento recebia atenção da mídia convencional.”<sup>234</sup> Ainda assim, bell hooks as defende como “as primeiras ativistas a levantar a questão de classe dentro do movimento feminista”: “Elas formavam um grupo de mulheres que não imaginavam depender do sustento de um marido. E estavam mais conscientes das dificuldades que as mulheres enfrentariam no mercado de trabalho do que suas companheiras heterossexuais.”<sup>235</sup> Casada com a poeta Simone Floresta, que tem a idade aproximada de seu filho, Sandra de Sá chega a concordar que o caminho é mais árduo para as mulheres: “A maioria das mulheres artistas tem um caderninho com coisas guardadas. Acho que é grave porque estamos evoluindo a passos largos.” E se coloca: “Chiquinha Gonzaga bateu o pé para viver de música e namorar o gatinho quarenta anos mais novo que ela. Eu vou deixar de ser feliz por que vocês querem?” Talvez esses tenham sido os

<sup>231</sup> HOOKS, 1982, p.10.

<sup>232</sup> Idem.

<sup>233</sup> HOOKS, 2000, p. 14.

<sup>234</sup> Idem, p. 41.

<sup>235</sup> Idem, p. 95.

comentários mais arrojados da cantautora durante a entrevista. Sandra aceitou tudo o que o mercado lhe propôs, amamentou em público mesmo com os ataques, viveu toda uma vida sem questionamentos. Pergunto se ela não se incomoda com o espaço dado às mulheres no mercado da música, e ela declara que prefere se ater à importância de estar em movimento: “A parada é o retrovisor. Você tem presente, passado, futuro, mas Deus é tão bom que nos deu um retrovisor para dirigirmos olhando para todos os lados. Se olhar errado, corre o risco de bater. A ideia é continuar o seu caminho no seu ritmo.”

Essa afirmação nos faz pensar em como o racismo, o machismo, a misoginia são estruturas tão entranhadas no contexto em que vivemos e agem de maneira tão sutil que, muitas vezes, não as percebemos. Sandra de Sá não percebe o espaço que ela poderia ter ocupado se não fossem as condições impostas por uma sociedade que há pouco começou a debater essas questões. Com esse comportamento fluido, a cantautora acabou seguindo um caminho sem muitos percalços e, por isso, não se atentou às questões do feminismo. Pergunto se ela sofreu algum tipo de machismo ao longo de sua trajetória e ela responde: “Não sei... Acho que fui muito protegida. E nunca fui uma pessoa fake. Nunca fingi. Se eu sofri racismo? Sofri tudo, racismo, machismo, mas são coisas que acontecem. Desculpe se não tenho história triste para contar, não tenho tempo para isso.” A conversa sobre feminismo acabou trazendo o racismo à pauta, e aí aparece mais uma vez a faceta desapegada da Rainha do Soul. O desapego da artista é absolutamente legítimo, mas hoje em dia passível de ser questionado por ativistas de plantão, que vêm buscando em seus ídolos e/ou exemplos uma representatividade. Em entrevista<sup>236</sup>, a cineasta e jornalista baiana Ceci Alves afirma que “Sandra de Sá teve um papel fundamental ao iniciar discussões sobre representatividade na década de 1980, ao discutir o que outros negros não tinham discutido. Nem Simonal, nem Jair Rodrigues, nem Gilberto Gil o fizeram”. Nascida na Bahia no início dos anos 1970, Ceci lembra o impacto que um sucesso da cantautora causou na população negra: “‘Olhos coloridos’ trazia uma mulher falando do black power. Essa música fez negros da minha geração ficarem loucos, porque foi ela primeira a criticar quem ria do nosso cabelo e da nossa pele.

---

<sup>236</sup> Entrevista concedida em 11 de novembro de 2019.

Lembro do meu pai siderado com essa música.” Diz a letra de “Olhos coloridos”:

Os meus olhos coloridos  
Me fazem refletir  
Eu estou sempre na minha  
E não posso mais fugir

Meu cabelo enrolado  
Todos querem imitar  
Eles estão baratinados  
Também querem enrolar

Você ri da minha roupa  
Você ri do meu cabelo  
Você ri da minha pele  
Você ri do meu sorriso  
A verdade é que você  
Tem sangue crioulo  
Tem cabelo duro  
Sarará crioulo

Composição de Macau, “Olhos coloridos” virou marca registrada de Sandra de Sá em 1982, momento em que o país começava a viver uma abertura política pós-ditadura, abrindo mais espaço para um multiculturalismo tipicamente brasileiro. Frases como “a verdade é que você tem sangue crioulo” foi uma “lavação de alma, uma redenção”, segundo Ceci, que questiona a relação da cantora com sua própria representatividade: “Dentro das questões de representatividade, tem a passabilidade<sup>237</sup>. E nisso, o cabelo é uma potência. ‘Sarará crioulo’ era muito potente. Sandra de Sá é mulher, negra e lésbica. Se ela reconhecesse esses lugares de fala, seria musa das novas gerações”. Ceci Alves não é a única que gostaria de ver Sandra de Sá hasteando a bandeira que algumas

<sup>237</sup> Passabilidade é um termo que surgiu sendo usado para se referir ao quanto um homem ou uma mulher trans “passam por” um homem ou mulher cisgênero, e passou a significar a capacidade de uma pessoa ser considerada membro de um grupo ou categoria identitária diferente, que pode incluir identidade racial, etnia, casta, classe social, orientação sexual, gênero, religião, idade e/ou status de incapacidade.

músicas de seu repertório levantaram, mas a artista não se vê como uma potência de representação:

O lance principal do racismo que eu trago é me mostrando e dizendo que eu estou aqui. Houve quem disse que eu não poderia estar, mas estou. Os próprios movimentos negros ficaram bravos comigo quando eu disse que pior do que o racismo é o complexo de inferioridade, porque é ele que alimenta o racismo. Porque, se você reparar bem, se o cara lá diz que você não pode porque você é preto, pior é se eu disser que não posso porque eu sou preta. Então, essas coisas dos movimentos de falar de racismo... Eu acho que a melhor forma é estar aqui. Eu estou aqui. [O ator] Milton Gonçalves está aí. [O cantor] Tony Tornado está aí. [A atriz] Ruth de Souza está aí. Eu não abro mão de mim. Eu sou uma pessoa feliz e descobri que ser feliz é não me incomodar. As pessoas têm que se conscientizar de uma coisa: eu sou assim. Eu não sou contra ninguém, eu sou a meu favor. E, quando digo a meu favor, digo a favor de mim, da minha gente e do que eu acredito. Porque as pessoas podem ter dentro delas um sentimento: de repente, eu estou sendo injusta com elas pelo jeito que eu enxergo as coisas. Mas, se a gente pode conversar e cair em um entendimento... Porque geralmente é do diálogo que surgem as ideias. Eu posto algumas coisas nas redes sociais e fico acompanhando o debate. Vejo, às vezes, as pessoas falando que estão decepcionadas. Só acho que, quando as pessoas começam a agredir muito, elas estão se agredindo. Não gosto de discutir. Gosto de jogar minha pitada e só isso.

Quando Sandra diz que, pior do que o racismo, é o complexo de inferioridade, ela começa a transferir o eixo da conversa para um lugar espinhoso. Para ela, o caminho da militância deve ser silencioso: “A gente quer informar, mas sem anunciar. Informar no decorrer das falas, com calma... Quando eles perceberem, ou melhor, quando a gente perceber, eles já estão informados.” A cantora busca no comportamento do passado o motivo para pensar dessa forma: “Algum tempo atrás, não se tinha reflexão. Até nas gravadoras, tinha o empresário que dizia: ‘Não pensa, senão estraga o negócio’. A ordem era não pensar. Vamos dizer agora que isso está errado? Isso serve para pensarmos nosso rumo.” Silvio Almeida atribui esse tipo de reação aos “construtores do Estado e da sociedade”. Em entrevista à jornalista Kamille Viola para o blog Ecoa, o jurista afirmou que a “racialização” faz com que negros não se percebam como grupo: “O racismo cria essa relação de alteridade: o branco é a raça que não tem raça, o problema é do outro. (...) O racismo destrói a possibilidade de laços entre as pessoas que sofrem violência.”<sup>238</sup> Autor do livro *Racismo estrutural*, Silvio Almeida declarou, na mesma entrevista, que os brancos têm tanta responsabilidade quanto os negros:

<sup>238</sup> “Sem espaço do sonho, a vida vira pura miséria”, diz jurista Silvio Almeida. Disponível em <<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/06/11/mortes-por-racismo-representam-fracasso-do-homem-branco-diz-jurista.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

“Um repórter perguntou a mim: ‘Por que você acha que os negros não protestam?’ Falei: ‘Por que você acha que os brancos não reagem quando tem racismo? Por que você está cobrando dos negros uma coisa que vocês não fazem?’”<sup>239</sup>

As colocações do teórico vão ao encontro do posicionamento do antropólogo brasileiro-congolês Kabenguele Munanga, que declarou em entrevista realizada por Sylvia Dantas, Ligia Ferreira e Maria Pardini Bicudo Vêras<sup>240</sup>, que “o racismo brasileiro é um crime perfeito” porque “o carrasco mata sempre duas vezes”, fisicamente e a consciência: “A consciência de toda a sociedade em torno da questão, o silêncio. Era um crime perfeito, porque não deixava nem a formação de consciência da vítima, nem a da população através do chamado mito da democracia racial.” É curioso pensar que, em 1960, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir sofreram o impacto do silenciamento ao passarem pelo Brasil, segundo o sociólogo Antonio Sérgio Alfredo Guimarães no artigo “A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra”: “Sartre e Beauvoir não encontraram no Brasil quem pensasse que os negros brasileiros fossem vítimas de racismo; encontraram o discurso unânime de que a segregação dos negros era econômica e a luta libertadora deveria ser de classes.”<sup>241</sup> Guimarães afirma que o casal de filósofos franceses não saiu do país convencido: “Não pareceram plenamente convencidos, pois, segundo Beauvoir, ‘o fato é que todos os descendentes dos escravos continuaram proletários; e que, nas favelas, os brancos pobres se sentem superiores aos negros’.”<sup>242</sup> No livro *Angela Davis: mulheres, raça e classe*, a filósofa – militante desde os anos 1960, quando eclodiu o ativismo pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos – dita a regra: “Numa sociedade racista não basta não ser racista. É necessário ser antirracista.” Em sua passagem pelo Brasil, em outubro de 2019, Angela Davis declarou: “Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela, porque tudo é

<sup>239</sup> “*Sem espaço do sonho, a vida vira pura miséria*”, diz jurista Silvio Almeida. Disponível em <<https://www.uol.com.br/eco/ultimas-noticias/2020/06/11/mortes-por-racismo-representam-fracasso-do-homem-branco-diz-jurista.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

<sup>240</sup> *Um intérprete africano do Brasil: Kabenguele Munanga*. Revista USP, 2017. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/142366/137498>>. Acesso em: 10 ago. 2020. P. 40.

<sup>241</sup> *A recepção de fanon no Brasil e a identidade negra*. Disponível em <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002008000200009](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000200009)>. Acesso 10 ago. 2020.

<sup>242</sup> Idem.

desestabilizado a partir da base da pirâmide social onde se encontram as mulheres negras, muda-se isso, muda-se a base do capitalismo.”<sup>243</sup>

Sandra de Sá movimentava suas plateias, no palco. Em seus álbuns, cada vez mais preferiu dar voz a outros autores, priorizando canções sem cunho político aparente. Essa opção por não se incomodar norteou sua trajetória pessoal e profissional. Seja falando sobre racismo, seja deixando que seu ofício de compositora fosse sendo sobreposto pelo de cantora, a artista tenta convencer de que seu maior objetivo é não se aborrecer. No entanto, quando Sandra afirma que o complexo de inferioridade é pior do que o racismo, ela se coloca no risco de ser acusada de estar reproduzindo o racismo. Segundo Silvio Almeida em seu *Racismo estrutural*, o racismo se institucionalizou no imaginário porque os estudos sobre a desigualdade racial foram utilizados como justificativa à inferioridade da raça, deixando de fazer críticas à condição imposta aos negros na sociedade brasileira. Mas não se pode afirmar que Sandra de Sá carrega algum tipo de racismo. Seu comportamento parece mostrar uma opção por uma alienação. Segundo o professor de filosofia Pedro Menezes, “o estado de alienação interfere na capacidade dos indivíduos sociais de agirem e pensarem por si próprios, ou seja, eles não têm consciência do papel que desempenham nos processos sociais”<sup>244</sup>. Assim como foi estudar psicologia porque tinha fascinação pela mente humana, Sandra ainda segue observando o comportamento de seu público e celebrando as pessoas com sua música: “Nos shows, eu aviso que vou orar, peço para as pessoas levantarem as mãos e canto ‘Bye bye tristeza’. Muita gente acha que é canção de amor, mas eu leio de outra forma. Para mim, é um hino ao ser humano: ‘Ninguém aqui é puro anjo ou demônio’.” Se Sandra de Sá queria fazer psicologia para fazer as pessoas felizes, com essa música ela acredita que consegue pelo menos propor que a tristeza se despeça, seu maior objetivo quando sobe no palco. Diz o refrão, que não foi composto por ela:

<sup>243</sup> Angela Davis: ‘Quando as mulheres negras forem finalmente livres, o mundo será livre’.

Disponível em <[https://www.huffpostbrasil.com/entry/angela-davis-no-brasil\\_br\\_5dadd7ce4b0f34e3a7a6b67](https://www.huffpostbrasil.com/entry/angela-davis-no-brasil_br_5dadd7ce4b0f34e3a7a6b67)>. Acesso em: 10 ago. 2020.

<sup>244</sup> *Alienação na Sociologia e Filosofia*. Disponível em

<<https://www.todamateria.com.br/alienacao-na-sociologia-e-filosofia/>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

Eu não tô aqui pra sofrer  
 Vou sentir saudade pra quê  
 Quero ser feliz  
 Bye bye tristeza não precisa voltar

Sandra afirma que seu show “é diversão e reflexão”. Mais diversão do que reflexão. Mas há um campo no qual ela gosta de militar: Sandra não entende esse movimento conservador que se voltou contra artistas e seus direitos autorais. Diz ela: “Não se vive sem música. Todo mundo vive ouvindo música. Quando você está fazendo alguma coisa, está ouvindo uma música para inspirar. Quer torturar alguém, coloque a pessoa em silêncio. A música ajuda a alinhar os pensamentos.” Outra angústia que a cantautora vive é a desvalorização da música brasileira, o que na verdade tem a ver com memória. Ela diz:

Eu acho que o Brasil é o melhor país do mundo. Na música, é o melhor. A gente faz um rock da melhor qualidade. A gente até influencia as bandas lá de fora. O rock não tinha percussão, agora várias bandas estrangeiras tocam com percussão. A gente sempre dá um jeitinho nos estilos. A gente tem suingue, o lance do preto. Quando eu falo “preto”, falo sobre o suingue. E ninguém samba como a gente. A gente faz de tudo, e faz melhor. A gente tem jongo, maracatus, batuques. Mas a gente tem que fortalecer, somar. O africano é uma coisa importantíssima na nossa cultura. Quase não se fala hoje do índio, por exemplo. O fato de eles terem vivido nus a vida inteira deve ter dado uma noção de proteção muito diferente da que a gente tem. E eles sabem tudo da alimentação. Tudo isso mais o batuque fortaleceu esse povo de um jeito, porque ainda temos a pitada de francês, português, alemão... É como se a gente tivesse todos os elementos, masterizasse todos eles e mandasse para fora do país. Quando me chamam para ser jurada de programa de televisão de cantoria, eu falo porque dei 9,7: “Porque cantou em inglês. Música não tem fronteira, mas vamos celebrar nossa cultura!” Cantar música da Whitney Houston? A gente tem tanta música incrível aqui... Eu sei que é falta de conhecimento, porque a menina disse que canta música americana porque a música brasileira não tem explosão. O que??? É por isso que as pessoas dos quilombos ficam no gueto. Você chega lá e vê crianças de sete anos que sabem histórias de seus ancestrais.

O que Sandra de Sá chama de “masterização” dos elementos em nós, brasileiros, é a construção do sujeito que Fanon entende como processo realizado dialeticamente entre a subjetividade e as ambiências sociais. Autor do livro *Pele negra, máscaras brancas*, Fanon conduz o leitor ao universo atribuído ao negro que foi sistematicamente condicionado pelo branco: “Segundo ele (*Jung*), o inconsciente coletivo é solidário com a estrutura cerebral, os mitos e arquétipos são engramas permanentes da espécie. Esperamos ter demonstrado que isso não é

exato e que o inconsciente coletivo é cultural, ou seja, adquirido.”<sup>245</sup> Esse assunto definitivamente não está na pauta de Sandra, que tem um tema que permeia mais suas músicas do que outros explica como é seu processo de composição: “O ser humano é a minha grande inspiração. Ele me dá tudo. Eu digo que não componho, eu psicografo, eu musicografo. Eu vejo algo e, em uma semana, a cena começa a formar palavras aqui dentro.” Dentre suas composições, incluíram em seus discos músicas de Sandra de Sá nomes como Ney Matogrosso, Maria Creuza, Preta Gil, Renata Arruda, Ara Ketu, Zé Ricardo, Só pra Contrariar, entre outros. Pergunto a Sandra se ela sente que as questões de gênero influenciaram os aspectos privados da composição. A resposta é curta e direta: “Eu não sou uma pessoa de mudar o artigo de música minha ou, quando interpreto, de outro compositor.” Digo que ela foi escolhida por ser uma das precursoras da black music, que futuramente se converteria em funk, rap e todos esses movimentos que ganharam o Brasil a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo. E pergunto como ela avalia esse caminho pavimentado por artistas negras. Sandra de Sá responde:

Eu sou muito sincera e vou te falar: eu não cheguei falando que ia fazer música assim. Eu cheguei fazendo o que tinha vontade. Eu gostava de Jovem Guarda assim como gostava de James Brown e de ir aos bailes charme. Eu gostava muito de Gerson King Combo e, quando eu vi Tony Tornado, eu pirei. Cassiano cantando, na época do [*grupo*] Diagonais, eu falei: “Que pôrra é essa?” Ouvia Big Boy na rádio 860 Mundial, falando o seu “hello, crazy people”. Teve um baile no Canecão que juntou ele e o DJ Ademir, e eu já querendo ser grande. O que me guiou foi a intuição. Eu custei a ter essa noção de que eu ajudei a abrir o caminho para as mulheres que estão hoje aí no funk e o rap, mas hoje eu tenho. Eu sei quando vejo elas me respeitando. De Flávio Venturini a Emicida, de Guilherme Arantes a Dennis DJ, todos me respeitam. Mas eu tenho críticas ao mercado da música negra de hoje por um motivo apenas: um amigo foi dar uma aula de funk na UFRJ e um aluno parou ele para dizer que a Banda Black Rio não era funk. O professor parou a aula e falou: “Vamos parar de falar de funk para entender a música brasileira.” As pessoas dessa geração não conhecem, acham que o Google responde. Acho inadmissível o Brasil falar tanto de Frank Sinatra e tão pouco de Emílio Santiago. Essa é a indústria da anticultura. E a culpa nem é das pessoas, porque ninguém conta para elas. Falta informação. E a gente está num momento em que precisamos reforçar a nossa cultura.

A militância de Sandra de Sá não é por mais espaço para a mulher na música, tampouco pelos problemas da mulher negra. A cantora sente falta da conservação da memória da música brasileira, o que também é um assunto que

<sup>245</sup> FANON, 1952, p. 160.



vem merecendo atenção, ainda mais em um momento em que artistas tentam proibir biografias, museus pegam fogo...

## 6. ROBERTA MIRANDA: Rainha do Sertanejo e da solidão

*Essa viagem dentro de mim foi tão linda  
Vou voltar a realidade pra este mundo de Deus*

*Pois o meu eu  
Este tão desconhecido  
Jamais serei traído  
Pois este mundo sou eu*

*Ah! Tô indo agora  
Prum lugar todinho meu  
Quero uma rede preguiçosa pra deitar  
Em minha volta sinfonia de pardais  
Cantando para a majestade, o sabiá!  
A majestade, o sabiá!*

Roberta Miranda, “Majestade, o sabiá”.

A música sertaneja vem liderando, desde a década de 1990, o mercado de venda de discos e shows no Brasil e gerando certo incômodo na camada intelectualizada da crítica musical. No entanto, quem somente olha para os mega espetáculos realizados por seus expoentes e suas super bandas ou escuta as letras de suas músicas, em sua maioria, ostentando riquezas e desapego aos relacionamentos, não imagina que sua história começou com o registro de canções que abordavam a vida simples no campo e tinham a viola acústica como instrumento principal. Genuinamente brasileira, a música sertaneja originária – hoje com várias vertentes, entre elas o sertanejo de raiz, o universitário, o romântico e o feminejo – remete aos compositores rurais, que normalmente se juntavam em duplas, por volta de 1910 e, no início, apresentavam-se em circos. Com as gravações registradas primeiramente pelo jornalista e escritor Cornélio Pires, que incluiu em álbuns canções e anedotas sobre “o homem do interior, a paisagem rural e o cotidiano daquele povo”<sup>246</sup>, iniciou-se um movimento que, mais recentemente, só poderia ser recordado em apresentações ao vivo de artistas nacionalmente conhecidos como Rolando Boldrin, Inezita Barroso, Almir Sater e Renato Teixeira, ou em pequenas festas de pequenas cidades do interior de estados como Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Paraná e São Paulo.

Duplas como Tônico & Tinoco seguiram a tendência, que começou a tomar outra forma na década de 1950, quando a canção caipira passou a incorporar o bolero mexicano, a guarânia paraguaia, o chamamé argentino e o country americano, entre outros ritmos estrangeiros. Em um artigo que publiquei nos anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina, analisei: “O sucesso que ecoou no país depois da explosão de duplas como Chitãozinho & Xororó e Leandro & Leonardo é a consequência de um processo que vinha se desenrolando há muitas décadas, de relação do Brasil com seus países vizinhos.”<sup>247</sup> Com a explosão do rock’n’roll no Brasil na década de 1960 e a chegada da televisão, os expoentes da música caipira conhecem o programa Jovem Guarda e os sucessos gravados pelos artistas da então chamada “geração iê-iê-iê”. Segundo o historiador Gustavo Alonso, no livro *Cowboys do asfalto*:

<sup>246</sup> *A história da música caipira*. Disponível em <<https://blog.rodeowest.com.br/musica/historia-musica-caipira/>>. Acesso em: 05 jul. 2020.

<sup>247</sup> *Pensar a música sertaneja desde a América Latina*, p. 2. Disponível em <[https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/MELO\\_II-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-AM%C3%A9rica-Latina.pdf](https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/MELO_II-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-AM%C3%A9rica-Latina.pdf)>. Acesso em: 05 jul. 2020.

*Música sertaneja e modernização brasileira*, enquanto alguns artistas rejeitavam a mudança na estética da música rural, renegando a guitarra e “criticando a adesão da poética melodramática, cantores, músicos, produtores, empresários e radialistas ávidos pela modernização da produção musical (...) importavam ritmos e gêneros estrangeiros que descobriam através dos rádios e dos discos”<sup>248</sup>. Diz Gustavo Alonso: “Embora fosse um fenômeno que já ocorria antes, a partir da década de 1950 esse processo se acelerou muito, com a popularização do compacto simples (Cps), do compacto duplo (Cpd) e, mais tarde, dos LPs, bem como do rádio.”<sup>249</sup> Sobre os ritmos, ele diz: “Com a popularização do rádio, houve também o aumento da ‘importação’ de gêneros musicais como o jazz americano e gêneros caribenhos como o mambo, a conga e o bolero. Também a guarânia paraguaia, o rasqueado mexicano e o chamamé argentino atravessaram as fronteiras.”<sup>250</sup>

No circuito sertanejo, em 1969, a dupla Leo Canhoto & Robertinho foi pioneira ao incorporar guitarra, baixo, teclado e bateria à música. Nessa época, os que faziam rock começaram a dialogar com os “caipiras”, conforme conto no artigo supracitado: “Nos anos 1970, a banda Mutantes tocou com Tonico & Tinoco sob a batuta do maestro Rogério Duprat; Geraldo Vandré incorporou a viola caipira; Sá, Rodrix & Guarabira criaram o rock rural.” Na década seguinte, “artistas da MPB flertaram com a música sertaneja, tendo Jair Rodrigues e Fafá de Belém gravado com Chitãozinho & Xororó, Zezé Di Camargo & Luciano e Roberta Miranda”<sup>251</sup>. Esse último nome é o destaque nesta tese, pois foi ela, nos anos 1980, que surgiu como primeira cantautora da música sertaneja, fazendo um estrondoso sucesso, primeiramente por causa da gravação de uma música sua por Jair Rodrigues e, depois, através de seus próprios álbuns. Por que não havia mulheres compondo na música sertaneja? Usando o artigo “Mulheres Educadas na Colônia”, de Arilda Ines Miranda Ribeiro, como apoio, a historiadora Lays Matias Mazoti Corrêa afirma em seu “Sociologia do ruído: Questões de gênero e cultura caipira” que “o projeto colonial reproduziu, em grande medida, a representação

<sup>248</sup> ALONSO, 2015, p. 35.

<sup>249</sup> Idem.

<sup>250</sup> Idem.

<sup>251</sup> *Pensar a música sertaneja desde a América Latina*, p. 5. Disponível em <[https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/MELO\\_II-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-AM%C3%A9rica-Latina.pdf](https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/MELO_II-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-AM%C3%A9rica-Latina.pdf)>. Acesso em: 05 jul. 2020.

dos papéis femininos das mulheres ibéricas”<sup>252</sup> que “faziam parte do ‘*Imbecilitus Sexus*’ uma categoria em que se enquadravam crianças, mulheres e doentes mentais. As únicas funções das mulheres era casar, cuidar do marido e dos inúmeros filhos que gerassem”<sup>253</sup>.

Antes de Roberta Miranda, algumas mulheres se destacaram no circuito como intérpretes e, normalmente, em duplas: são famosas como precursoras as Irmãs Galvão, que iniciaram sua carreira na década de 1940, interpretando canções compostas por homens. “No entanto, estas ainda eram representadas através da voz da autoridade masculina que, por vezes, as apresentavam sob caricaturas grotescas. Assim, permaneciam subalternizadas, pois tais representações invisibilizavam as experiências femininas e suas subjetividades”<sup>254</sup>. No artigo “A invisibilidade da experiência”, Joan Scott afirma que esse planejamento social se deu entre os povos coloniais e pós-coloniais, como também de muitos outros no Ocidente: “Foi precisamente a imposição de um sujeito categórico (e universal) – *o trabalhador, o camponês, a mulher, o negro* – que mascarou as operações de diferença na organização da vida social.”<sup>255</sup> Com isso, as categorias tomadas como fixa “trabalham para solidificar o processo ideológico da construção-do-sujeito, tornando o processo menos e não mais aparente, naturalizando-o em vez de analisá-lo”<sup>256</sup>. Com esse sistema naturalizado, Roberta Miranda surgiu querendo criar outro tipo de sujeito categórico, e conseguiu, abrindo o mercado para as mulheres, que, hoje, arrastam multidões com movimentos como o *feminejo*.

Roberta Miranda nasceu em João Pessoa, Paraíba, em 1956, como Maria Albuquerque Miranda. Descendente de uma nobre filha de senhor de engenho que largou tudo para se casar com o peão da fazenda por quem se apaixonou, a pequena Maria era 16 anos mais nova do que o irmão mais novo entre os três filhos anteriores do casal paraibano. Quando ela tinha sete anos, a família se

<sup>252</sup> CORRÊA, 2017, p. 4.

<sup>253</sup> RIBEIRO, 2000, p. 79-80.

<sup>254</sup> CORRÊA, 2017, p. 9.

<sup>255</sup> W. SCOTT, Joan; HADDAD, Tradução: Lúcia; MALUF, Revisão Técnica: Marina. *A invisibilidade da experiência*. Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S.l.], v. 16, set. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/11183>>. Acesso em: 10 set. 2020. P. 318.

<sup>256</sup> Idem.

mudou para São Paulo, e foi morar em uma rua na Zona Leste onde vivia também o multi-instrumentista alagoano Hermeto Pascoal. Além do grande incentivo que tinha da mãe, que lhe pedia que cantasse canções de Amália Rodrigues e da dupla Cascatinha & Inhana, a pequena Maria tinha uma espécie de tutoria de um dos maiores autodidatas da música brasileira.

A gente estava ali passando fome, como toda boa família nordestina que vem pra São Paulo na ilusão de ter um dia melhorado ou de ter uma mesa mais farta, e ali eu encontrei Hermeto. Eu era muito novinha, tinha uns oito anos, e já me fascinavam as pesquisas enlouquecidas que ele fazia. Eu não tinha ideia da dimensão que ele teria. Ele se apegou a mim, e eu me apeguei a ele. Todo dia eu ia para a casa dele. Minha mãe ia me buscar e ele dizia: “Deixa a menina aí. Ela tá quietinha.” E eu ficava lá, observando ele tirar som de litro de leite, de tampa de patente de privada... Aqueles batuques dele ficaram na minha memória e são memórias bem legais que tenho até hoje.

Filha caçula e temporã, Roberta reconhece que foi superprotegida. Os três irmãos mais velhos não a privavam de levá-la com eles às “brincadeiras de menino”. Ela afirma: “Não passei por nenhuma adversidade por ser mulher. Pelo contrário: aonde eles iam, me levavam. Para brincar de bola, por exemplo. Eu fazia de tudo com eles. Fui terrivelmente protegida na infância.” A mãe, que como toda boa “moça de família” estudou piano, gostava de ver a filha cantando e previa o caminho que Maria seguiria. Roberta conta: “O canto veio antes da composição. Eu lembro, criança, de minha mãe dizendo ‘essa menina vai ser cantora’. Aos nove meses, já cantarolava e batia palma no ritmo. Isso era o que dizia minha mãe, e ela sabia porque era pianista.” Devido às dificuldades que a família passava em São Paulo, Maria não estudou música como a mãe e, apesar de incentivada pelos pais, na adolescência teve embates com um irmão que insistia para que ela se tornasse professora. Preocupação com a irmã e, ao mesmo tempo, naturalização das desigualdades latentes nas relações de gênero. De acordo com Joan Scott no artigo “Gênero: Uma categoria útil de análise histórica”, “os modos pelos quais as sociedades representam o gênero servem-se dele para articular as regras de relações sociais ou para construir o significado da experiência”<sup>257</sup>. Tal afirmação nos leva a crer que, quando tudo parecia favorecer os anseios de Maria, havia alguém para lhe mostrar que gênero ainda era uma forma de dar significado

<sup>257</sup> W. SCOTT, Joan. *Gênero: Uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade, v.15, n.2, jul./dez. 1990, traduzido da versão em francês. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>>. Acesso em: 10 set. 2020. P. 12.

à relações de poder. No entanto, algo que a jovem nem sabia como identificar – e a veterana continua sem saber – falou mais alto e Maria compôs sua primeira canção, dedicada à mãe. Roberta conta:

Meu primeiro contato físico com um instrumento foi com um violão que estava em cima do guarda-roupa, todo empoeirado, com três ou quatro cordas. Eu peguei, limpei e comecei a compor a música, que se chama “Maria”. A letra é assim:

Não peça pra te explicar  
O que eu não consigo entender  
Já faz tanto tempo eu sei  
Que esperava você

Você veio em forma de nuvem  
A força maior me faz crer  
Em eras de tempos antigos  
Eu já pertencia a você

Maria sou sangue, tua carne  
Conheço tuas entranhas  
Me esconde das grandes ciladas  
Maria me põe pra dormir  
Tua mão delicada escreve  
A estrada que eu tenho a seguir

Maria oculta minha face  
Às vezes preciso mentir  
Mas não te escondo as verdades  
Teus olhos já falam por mim  
Sou tua criança e sem graça  
Maria pra você não cresci

Eu, autodidata, fiz essa música. Foi algo divino. Eu digo que, para mim, a música é o caminho mais rápido para se chegar a Deus. Eu sinto assim a vida inteira. A minha mãe estava muito doente, eu não aguentava vê-la chorar de dor, e eu vivia muito angustiada porque não sabia o que fazer da minha vida. Aí peguei um papel, uma caneta, o violão e comecei a fazer “Maria”. Ali eu vi que podia desenvolver meus sentimentos, e nunca mais parei.

“Desenvolver os sentimentos”, para Roberta, é transformar em música angústias, anseios, desejos, forças que, se colocadas para fora em forma de palavras ou gestos, poderiam movê-la de alguma forma, mas, guardadas, tornavam-na uma adolescente introspectiva. Roberta analisa: “Eu vivia nos cantos, era uma menina muito sozinha. Eu achava que era autista, mas entendi que é minha personalidade. Até hoje sou muito só. Tenho poucos amigos e a única culpada sou eu, porque sempre vivi apenas para minha arte”. Uma espécie de Pagu em uma época diferente e com experiência distinta. Sobre seus 12 anos de

idade, escreveu a ativista política Patrícia Galvão em uma carta ao marido Geraldo Ferraz, publicada no livro *Paixão Pagu: A autobiografia precoce de Patrícia Galvão*: “Eu sempre fui assim, uma mulher-criança. Mas mulher. E, ao contrário das outras, não me revoltava o trato infantil. (...) Eu procurava parecer criança. (...) Eu me sentia à margem das outras vidas e esperava pacientemente minha oportunidade de evasão.”<sup>258</sup> Ao mesmo tempo em que essa escolha por um caminho solitário tornou a cantautora uma artista que nunca fez parte de grupos ou movimentos, também lhe deu força para impor suas condições de trabalho aos que tentaram determinar como ela deveria atuar. Depois de vencer o obstáculo imposto dentro de casa por seu irmão, qual foi a primeira vez que Roberta sentiu que o caminho não seria fácil?

Eu estava começando, fui levar minhas músicas na editora e o editor disse: “O artista tal só vai gravar se entrar como parceiro de composição na sua música.” Eu disse: “O que?” Falei não e arranquei a música da mão dele. Fiquei muito bolada. Subi na mesa do cara, queria dar porrada. Eu nem tinha lançado meu primeiro disco, ainda estava na fase compositora. Isso aconteceu depois de novo. Eu arranquei uma música do disco de uma das duplas sertanejas mais famosas do país porque um deles queria entrar na minha canção. Eu disse: “Arranca minha música do seu disco, porque eu não admito isso. Você pode ser o que for, que eu não admito.” Nossa, com esse aí eu fiquei bastante brava. Eu tenho fama no meio de ser um pouco irredutível, com gente da classe artística. Nunca tive problema com os executivos de gravadora. Às vezes sou extremamente carinhosa, mas as pessoas sabem que eu não gosto que brinquem comigo.

Roberta Miranda não chegou a fazer parte de uma comunidade, mas a ingenuidade a fez acreditar que pelo menos entre membros da classe artística, da qual ela fazia parte, não haveria disputa. Aconteceu o mesmo com Pagu quando acreditou que morar junto com seus companheiros de militância daria certo: “Foi se transformando e degenerando o sentimento e o caráter da comunidade. Qualquer coisa insidiosa, sem manifestações de camaradagem e solidariedade. (...) Sempre um ou outro se distanciava, procurando seu interesse particular.”<sup>259</sup> Em entrevista a Jonathan Cott para a revista *Rolling Stone*, publicada em livro, a escritora Susan Sontag diz acreditar que a revolução não foi ganha, mas o caminho está mais aberto desde que as mulheres passaram a reivindicar ocupações em estruturas tradicionais. Sontag afirma que “as mulheres têm que buscar o poder”: “Não acredito que a emancipação das mulheres seja apenas uma questão

<sup>258</sup> GALVÃO, 2005, p. 57.

<sup>259</sup> Idem, p. 106.



de ter direitos iguais. É uma questão de ter poderes iguais, e como elas vão conseguir os mesmos poderes se não participarem de estruturas já existentes?”<sup>260</sup> E foi o que Roberta Miranda fez desde que rumou em busca de viver de sua arte. A fase compositora de Roberta Miranda foi a que alçou a cantora à fama. Mas antes de ficar conhecida, a artista cantou na noite paulistana, aprimorando sua voz. Maria virou Roberta em 1973, inspirada por uma música do italiano Peppino di Capri intitulada “Roberta”. E, em locais como as boates O Beco e Jogral, Roberta Miranda interpretou de Clara Nunes a Maria Creuza, passando por Chico Buarque, Tom Jobim, Caetano Veloso, Roberto Carlos, outros ícones da música brasileira, e pela roqueira norte-americana Suzi Quatro. “As pessoas diziam que eu parecia muito com ela, então, o rock está dentro de mim. Por isso que até hoje, em um show sertanejo, eu não deixo a guitarra do lado, e aí alguns trejeitos roqueiros são naturais para mim”, conta Roberta.

Em 1983, seu pai já havia falecido fazia seis anos e ela decidiu correr atrás do sonho de viver de suas composições. Contudo, não foi fácil convencer que uma paraibana também tinha valor. Às vezes, Roberta tomava um “chá de cadeira de três, quatro horas”. Ela diz: “Entregava uma fita K-7 com essas músicas, que viraram sucesso depois, e, quando me despedia, o cara jogava no lixo.” A que Roberta atribui tal recepção às suas investidas? “Além de mulher, eu era nordestina. Eles me olhavam com desdém. ‘Imagina se vou ouvir sua música?’ E não ouviam. Era um mundo comandado por bota e chapéu”, denuncia Roberta, fazendo uma analogia com os personagens do coronelismo que oprimem o meio rural e/ou pequenas cidades do interior dos estados brasileiros. A prática político-social configura uma forma de mandonismo<sup>261</sup> em que uma elite, encarnada emblematicamente pelo proprietário rural, controla os meios de produção, detendo o poder econômico, social e político local. Roberta nunca se deixou intimidar por essas figuras: “Eu sou muito marruda. A pior mulher que existe é a paraibana, porque é mais brava e não aguenta desaforo.”

<sup>260</sup> SONTAG, 2015, p. 73.

<sup>261</sup> Termo usado em ciência política, filosofia e sociologia, para definir uma das características do exercício do poder por estruturas oligárquicas e personalizadas, ao longo da História do Brasil.

Roberta não sossegou enquanto não alcançou seu objetivo: “Eu dizia para mim mesma: ‘Um dia, vocês ainda vão perguntar quem é Roberta Miranda e um cachorro vai indicar com a cabeça que sabe quem é’. E eu entrei para a cena sertaneja sendo consagrada pelo povo como Rainha do Sertanejo.” De acordo com Lays Matias Mazoti Corrêa, na cultura caipira – que não era diferente da cultura de outros gêneros musicais –, “a ausência da voz feminina ‘verdadeira’ possui significados sociais e faz referência ao lugar destinado às mulheres nas sociedades patriarcais: o lugar do silêncio e do privado, mantendo-as, assim, afastadas, já que esse ruído poderia desarmonizar a ordem social”<sup>262</sup>. Para a historiadora, “é uma tentativa de expurgar os ruídos da ‘harmoniosa’ norma vigente que não concebe espaço para as visibilidades femininas”<sup>263</sup>. Insistindo em romper com esse silêncio, dos palcos a cantora migrou para os bastidores: como maquiadora, começou a se aproximar de artistas. O primeiro cantor a gravar uma música sua foi Ruy Maurity, em 1984. O samba “Mãe guerreira” homenageava a cantora Clara Nunes, falecida no ano anterior. A letra diz assim:

Guerreira,  
Segue teu caminho, livre  
Levando a bandeira  
Clareia, mãe  
Segue teu caminho, livre  
Levando a bandeira

A força tá  
No vento forte do bem  
De quem quiser levar  
Guerreira,  
Segue teu caminho, livre  
Levando a bandeira

Sete banhos de cachoeira,  
Alecrim, muita arruda e guiné

---

<sup>262</sup> CORRÊA, 2017, p. 7.

<sup>263</sup> Idem.

Minha mãe me traz muito axé  
 Salve a banda de lá e de cá  
 Iansã, salve Ogum e Iemanjá  
 Salve tudo que vem de Oxalá

De acordo com a jornalista Bruna Martins no artigo “Feminejo e a mudança na representação da mulher na música sertaneja”, “o homem deixa de ocupar majoritariamente o papel principal nas letras, e o sofrimento ou a alegria retratados não são mais deles — e sim delas, aquelas que passaram longos anos sendo subestimadas no mundo do sertanejo”<sup>264</sup>. Nascia ali a compositora profissional, que foi catapultada como a Rainha do Sertanejo depois de, em 1985, Jair Rodrigues gravar a sua composição “Majestade, o sabiá”. Considerado o primeiro rapper brasileiro por causa do imenso sucesso de “Deixa isso pra lá”, em 1964, o cantor dividiu um programa de televisão com Elis Regina e era uma das revelações da MPB na década de 1960. Nos anos 1980, colheu frutos da investida na música sertaneja e do aceite à investida de Roberta Miranda, que lhe apresentou a canção nos corredores da gravadora Copacabana. De acordo com Gustavo Alonso, no livro *Cowboys do asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira*, “o Jornal do Brasil demarcou que ele voltava à lista dos mais vendidos”. Dizia a matéria publicada pelo jornal carioca: “Foi cantando ‘Majestade, o sabiá’, de Roberta Miranda, com Chitãozinho & Xororó, que Jair Rodrigues ganhou seu primeiro disco de ouro desde os tempos em que brilhava ao lado de Elis Regina no Fino da Bossa.”<sup>265</sup> No auge do sucesso, a dupla aceitou o convite para gravar junto ao primeiro expoente da MPB a flertar com o gênero sertanejo. Curioso que, durante a gravação de um show para o DVD *Festa para um rei negro*, Jair Rodrigues convidou Chitãozinho & Xororó para reproduzir o registro a três e, no palco, disse que foi a dupla que apresentou “Majestade, o sabiá” para ele: “O que a gente fez de sucesso com essa música, composta pela grandiozíssima Roberta Miranda... Eu chamei esses dois meninos maravilhosos para participarem comigo. E digo mais: foram eles que me deram ‘Majestade, o sabiá’ para gravar”<sup>266</sup>. A história de corredor está no livro do Gustavo Alonso e na

<sup>264</sup> *Feminejo e a mudança na representação da mulher na música sertaneja*. Disponível em <<https://medium.com/@brumartins/feminejo-4a24c6d01cae>>. Acesso em: 05 jul. 2020.

<sup>265</sup> ALONSO, 2015, p. 209.

<sup>266</sup> Trecho do DVD *Festa para um rei negro*. Disponível em <<https://youtu.be/drlULIAp2-8>>. Acesso em: 05 jul. 2020.

ponta da língua da cantautora. Roberta relembra: “Eu que mostrei. Estava com os meninos, que não quiseram a música. Jair passou e disse: ‘Tem música para mim?’ Eu disse que sim e fomos para uma sala da gravadora para eu mostrar a música. Lá, ele convidou os meninos para gravar.” Não foi nesse contexto, mas cabe aqui a frase que a própria sertaneja vai proferir mais adiante: “Homem passa a mão na cabeça de homem.” A letra de “Majestade, o sabiá” está transcrita abaixo:

Meus pensamentos  
Tomam formas e eu viajo  
Vou pra onde Deus quiser  
Um video tape que dentro de mim  
Retrata todo o meu inconsciente  
De maneira natural

Ah! Tô indo agora  
Prum lugar todinho meu  
Quero uma rede preguiçosa pra deitar  
Em minha volta sinfonia de pardais  
Cantando para a majestade, o sabiá!  
A majestade, o sabiá!

Tô indo agora tomar banho de cascata  
Quero adentrar nas matas  
Aonde Oxossi é o Deus  
Aqui eu vejo plantas lindas e selvagens  
Todas me dando passagem perfumando o corpo meu

Essa viagem dentro de mim foi tão linda  
Vou voltar a realidade pra este mundo de Deus  
Pois o meu eu  
Este tão desconhecido  
Jamais serei traído  
Pois este mundo sou eu

O sucesso de “Majestade, o sabiá” foi tão estrondoso que Roberta Miranda virou o jogo: “Teve uma invasão de Roberta Miranda em tudo que é canto. Aí, o cenário mudou. Artistas, editoras, todo mundo queria música de Roberta Miranda. Confesso até que me perdi. Imagine sair do nada para aplausos, festas, dinheiro, bajulações...” Roberta diz que o saldo negativo foi um cansaço enorme, porque a quantidade de shows que fazia era acima do que podia aguentar e a distanciou da mãe em um momento muito delicado: “Não me fez bem saber que minha mãe usufruiu do meu sucesso pouco tempo. Lutei para dar a ela dignidade, porque ser aposentada nesse país.... Em menos de cinco anos, perdi mãe, irmão, cunhada. São danos irreversíveis na minha memória.” Difícil julgar um sentimento como esse, uma espécie de culpa que a cantora carregou por não ter trabalhado menos e passado mais tempo com a mãe. Remete à fala de Susan Sontag na entrevista a Jonathan Cott sobre a ideia de amor como uma “ambivalência sobre essas duas condições – a avaliação positiva e negativa da infância”: “Para muita gente, o amor significa um retorno a valores representados pela infância e que parecem censurados por tipos mecânicos, adultos e ultrapassados de coerções sofridas no trabalho, além de regras, responsabilidades e impessoalidade.”<sup>267</sup> A escritora fala de amor carnal, mas a conexão que ela faz com a herança familiar pode explicar as dificuldades que Roberta Miranda teria no campo dos relacionamentos: “Você reproduz uma parte do que era enquanto criança, quando não era livre e completamente dependente dos pais, em especial da mãe.”<sup>268</sup>

Roberta Miranda perdeu o pai logo quando começou a cantar. A mãe ainda conviveu com o sucesso da filha por algum tempo, antes de falecer. Roberta lamenta: “Minha mãe teve pouco tempo para curtir meu sucesso, uns oito anos. Quando eu fazia uma canção, mostrava primeiro para ela, porque ela era crítica. Se ela gostava, estava pronta. ‘Majestade, o sabiá’ era a que mais a emocionava.” O sucesso da canção abriu caminho para Roberta Miranda gravar seu primeiro álbum, *Roberta Miranda*<sup>269</sup>, em 1986, com nove composições próprias entre as 12 faixas do repertório. Ela celebra uma conquista que poucas mulheres tiveram até aquela época: “Quase todo disco meu tem 99,9% de músicas minhas. Eu vinha de uma bagagem de muito sucesso como compositora, então, como o cara ia se meter

<sup>267</sup> SONTAG, 2015, p. 93.

<sup>268</sup> Idem, p. 93.

<sup>269</sup> MIRANDA, Roberta. LP *Roberta Miranda*. São Paulo: Continental, 1986.

e dizer o que eu ia gravar?” Segundo Roberta, depois que começou a registrar suas próprias canções, teve dificuldade de cedê-las para outros intérpretes: “Foi difícil, eu queria gravar todas, mas soltei algumas pouco a pouco.” Diz Gustavo Alonso: “A partir de então, lançou vários LPs e construiu uma carreira de sucesso, sendo uma das poucas mulheres do meio. Seu terceiro LP vendeu oitocentas mil cópias em seis meses.”<sup>270</sup> O historiador afirma que há poucas mulheres no meio, mas seu livro não traz argumentos ou hipóteses que discutam o porquê. Roberta Miranda arrisca um palpite:

Acho que as mulheres nunca foram encorajadas. A música sertaneja teve Nalva Aguiar, Irmãs Galvão, mas dizem que meu trabalho é que foi um divisor de águas, porque eu vim com uma modernidade, essa mesma atualização que as meninas do feminejo estão fazendo, mas que é outra ramificação do gênero. Mas é interessante que, em 25 anos, nenhuma outra mulher tenha entrado no mercado sertanejo compondo como eu. Estou falando de 25 anos, que é a idade que muitas dessas cantoras novas têm hoje. Durante esse tempo todo, eu perguntava: “Cadê a mulher no mundo sertanejo? A gente precisa de mulher aqui.” Até porque uma andorinha só não faz verão, e é da união que nasce a força. A mulher tem uma sensibilidade exacerbada e o papel da mulher é contribuir para a arte, mas infelizmente ainda somos minorias. Acho que meu comportamento, de não deixar que me digam quem vai assinar composição comigo, trouxe para mim afastamentos, porque homem passa a mão na cabeça de homem e mulher, não. Como eu sempre fui muito solitária, e faço questão de ser, eu não me preocupei muito. Mas até hoje uma coisa que percebo é que eles não chamam a Roberta Miranda para participar de programa de TV, de DVD, não chamam para participar de várias coisas... Eu não ligo mais.

Nessa resposta, aparece uma Roberta Miranda entre convicta, indignada e resignada. Novamente lembra Pagu esbarrando em obstáculos em sua árdua batalha para ser reconhecida como uma militante comunista. Roberta Miranda se deslumbrou com a fama, e não era para menos e nem desmerecidamente, assim como aconteceu com Patrícia Galvão quando ela chegou na Rússia: “Enchi-me de vaidade e empáfia, como se a revolução tivesse sido obra minha. Devia estar insuportável.”<sup>271</sup> No entanto, quando o mercado lhe parecia sorrir, um ou mais homens editores, diretores artísticos ou compositores, colocou-a de volta ao lugar onde eles julgavam que ela devia estar, também como aconteceu com a revolucionária brasileira na década de 1930, ao ser expulsa do Partido Comunista por não ter origem proletária, mesmo depois de lutar por ele: “O companheiro que me entregou a notícia quis consolar-me com um ‘Espere e prove fora do Partido

<sup>270</sup> ALONSO, 2015, p. 209.

<sup>271</sup> GALVÃO, 2005, p. 146.

que você continua uma revolucionária. (...) Trabalhe à margem, intelectualmente’.”<sup>272</sup> Roberta se resignou e construiu seu próprio caminho. Ela só não agradeceu, como Pagu fez ao se dar conta de que seu então marido, Oswald de Andrade era infiel, porém sincero: “Sentia o meu carinho atacado violentamente, mas havia imensa gratidão pela brutalidade da franqueza. Ainda hoje o meu agradecimento vai para o homem que nunca me ofendeu com a piedade.”<sup>273</sup> Isso não. Roberta ficou satisfeita consigo mesma porque compreendeu o jogo que era jogado na indústria e por ter resistido, mas a crítica continua afiada: “Eu acho que isso faz parte de um machismo que ainda perdura no meio, o que, para mim, é uma insegurança de alguns deles. Acho que isso é cultural e lamento que muito seja culpa das mães, pois há muita mãe machista.”

Nos anos 1980, o circuito sertanejo vinha se transformando: Chitãozinho & Xororó havia vendido 1 milhão de álbuns em 1982 e ultrapassado algumas barreiras com sua música, que falava de amor e não da vida no campo. Buscando seguir o mesmo caminho, a dupla Matogrosso & Mathias pinçou do repertório de Roberta Miranda uma canção chamada “De igual para igual”, que destacava a poética melodramática que mudou o mercado caipira. A música – uma das que estava nas fitas jogadas no lixo por funcionários de editoras e gravadoras – levou a assinatura de Matogrosso – que fez modificações na letra para fazer sentido para sua dupla – e fez tanto sucesso que acabou regravação pelos cantores José Augusto – que levou sua leitura pop romântica à trilha sonora da novela *Bebê a Bordo*, da TV Globo, em 1988 – e Nelson Gonçalves – que fez um dueto com Roberta em seu último LP, *Auto-retrato*<sup>274</sup>, em 1989:

Você mentiu, quando jurava para mim fidelidade  
Fui apenas um escravo da maldade  
Você quis, você lutou, conseguiu

Você feriu, o sentimentos que a ti eu dediquei  
Quantas vezes o teu pranto enxuguei  
Por pensar que era por mim que chorava

<sup>272</sup> GALVÃO, 2005, p. 111.

<sup>273</sup> Idem, p. 63.

<sup>274</sup> GONÇALVES, Nelson. LP *Auto-retrato*. São Paulo: RCA Victor, 1989.

Você fingiu, você brincou com a minha sensibilidade  
 É o fim do nosso caso na verdade  
 Só nos restam recordações

Não toque em mim, hoje descobri que você não é nada  
 Não podemos seguir juntos nesta estrada  
 É o fim do amor sincero que senti

Mas aprendi, fazer amor pra te ferir sem sentir nada  
 Enquanto eu amava você me enganava  
 De igual pra igual quem sabe a gente pode ser feliz

Roberta Miranda reconhece que o amor é o tema mais constante em suas composições e diz que a maioria de suas composições são autobiográficas: “Eu lido muito com o que estou sentido em minhas composições. É sempre primeiro, eu, e no décimo lugar, também, mas comigo me preocupando com o outro, com o que acontece dentro de um relacionamento.” Ao ser perguntada sobre o motivo de não ter escrito sobre amor, Susan Sontag afirma que seria um ato de coragem: “Porque parece que você está escrevendo sobre si própria e se sente incomodada, como se as pessoas fossem descobrir alguma coisa sua que você não quer revelar e também porque você quer ter alguma privacidade.”<sup>275</sup> Roberta Miranda é corajosa, mas, apesar de suas canções serem muito românticas, sua vida pessoal nunca foi um mar de rosas. Susan Sontag atribui a dificuldade em conciliar vida amorosa e escrita à condição “dessexualizante” que o ato de expurgar sentimentos causa em autores: “Considero a escrita muito dessexualizante. (...) Se estou muito interessada sexualmente por alguém e embarco num projeto de escrita, ocorre um período de abstinência ou castidade porque quero concentrar toda a minha energia na escrita.”<sup>276</sup> Foi esse o motivo que levou Roberta Miranda a seguir um caminho solitário também no amor?

Minha vida pessoal ficou sempre em segundo plano. Foi terrível. E eu fiz questão que ficasse mesmo, porque minha arte sempre veio em primeiro lugar. Nada perdurou tanto quanto minha arte, nenhum alguém. Até porque você não sabe quanto tempo vai durar uma relação, o que esse alguém vai se tornar... As pessoas têm tantas faces ocultas... Minha arte, não. E eu não me arrependo de tê-la

<sup>275</sup> SONTAG, 2015, p. 88.

<sup>276</sup> SONTAG, 2015, p. 78.



escolhido quando me falaram: “Ou eu ou seu trabalho.” Sempre disse que é minha arte em primeiro lugar, sempre foi assim. E eu não lido bem com ciúmes, porque aí já é a pessoa querendo se meter demais na minha vida, na minha alma. Os homens precisam de uma mulher que cuidem das carreiras deles, arrumem a casa, a comida, deixe a roupa pronta... Alguns homens, não vamos generalizar.

Revelar-se demais em seus relacionamentos – ou revelar seus relacionamentos – sempre foi algo tão distante da realidade de Roberta Miranda que abordar o tema foi o seu maior desafio como compositora no início da sua carreira. “Eu recebia letras de homens que diziam ‘minha mulher me traiu com meu amigo’. Um dia, falei: ‘Vamos falar de traição com sutileza’. Comecei a mudar as frases, ser mais indireta.” Inserida no meio desde os anos 1980, ela reparou que nada mudou: “Pior é que hoje voltou tudo isso nas composições: ‘Arranho meu chifre no asfalto’, ‘faço sei lá o que’.” No entanto, as mulheres é que passaram a ocupar outro lugar. A jornalista Bruna Martins reforça em seu artigo que, depois de décadas de músicas cantadas majoritariamente por homens, “com letras que traziam à tona mulheres idealizadas, objetificadas ou inferiorizadas, agora elas tomam a frente dos palcos para trazer o outro lado da história. Se o homem sofre, ela também pode sofrer e trair”<sup>277</sup>.

O dom “divino” fez Roberta Miranda compor muitas canções de diversos gêneros. Ela diz: “Só não fiz duas coisas na vida: moda de viola e marcha de carnaval.” Roberta lamenta que, apesar de ter sido gravada por muitos nomes – para citar alguns deles, Alcione, João Paulo e Daniel, As Marcianas, Chrystian e Ralf, Dominginhos, MV Bill (de quem foi parceira em “Sorrir faz a vida valer”), Eliana de Lima, Paula Fernandes, Zezé di Camargo & Luciano, Frank Aguiar, Mastruz com Leite, Peninha, Leandro e Leonardo, Reginaldo Rossi – os artistas pouco creditam os compositores: “Eu sou conhecida como compositora graças a um único artista, Jair Rodrigues, porque geralmente o cantor não fala do compositor e eu acho isso terrível, porque a alma do cantor é o compositor, a alma do intérprete é o compositor.” Roberta Miranda acha que homem e mulher pensam a música diferentemente, principalmente quando ela se coloca como exemplo. No entanto, ela destaca dois homens que têm “uma alma feminina, uma sensibilidade incrível”: Roberto Carlos e Chico Buarque. “Mas meu ídolo é

<sup>277</sup> *Feminejo e a mudança na representação da mulher na música sertaneja*. Disponível em <<https://medium.com/@brumartins/feminejo-4a24c6d01cae>>. Acesso em: 05 jul. 2020.

Roberto Carlos”, ela reitera. Pergunto se a cantautora acredita que, retirando seu nome de suas composições, é possível convencer alguém de que elas foram feitas por homens. Roberta responde:

Não, porque acho que tem uma personalidade natural minha na canção. O que hoje elas chamam de “sofrência”, eu já fazia trinta e poucos anos atrás. E isso é uma coisa feminina, com uma única diferença: eu assumia minha dor, dizia que eu estava ali sofrendo. Hoje, elas compõem dizendo que vão se jogar na bebida, arrastar o chifre no chão, não é sutil... Mas não é a toa que esse sucesso exacerbado dessas meninas é merecido. Se tem gente comprando, aplaudindo, consumindo é porque elas estão no caminho certo. Acho que cada um faz aquilo que lhe é de alma. A gente nunca viu Roberto Carlos se prostituir. Ele é rei e vai ser a vida inteira. Eu também não me rendi a nada. A única coisa que faço hoje em dia é buscar uma modernidade para o arranjo da música, mas isso aí tudo bem. Se você pegar “Vá com Deus”, que tem 33 anos, ela é moderna além daquele tempo. Ela diz assim:

A cada dia que se passa  
Mais distante  
Um rosto tão bonito se perdeu  
Na indiferença  
É pena que este amor  
Não teve consciência  
Dos sonhos que sonhamos em segredo

Vá com deus  
Se o amor ainda está aqui  
Vá com deus  
E tente sorrir por mim  
Amor meu  
Se o destino está traçado  
Pra vivermos lado a lado  
Vá com deus

Despi minh'alma ao deitar  
Nos braços de nós dois  
Pra ser um só  
Você nada entendia  
Que tudo te esperava  
Nas horas mais sublimes  
Do meu eu  
Vá com deus

Se o amor ainda está aqui  
Vá com deus  
E tente sorrir por mim  
Amor meu  
Se o destino está traçado  
Pra vivermos lado a lado  
Vá com deus

O processo de composição de Roberta Miranda parece mesmo divino: “Vem letra e música junto. Eu não sei o que é compor separadamente. Quando estou com o peito carregado, deságua tudo o que está aqui dentro. Faço uma canção em minutos. Algumas, levei dois meses, mas as mais famosas saíram em minutos.” O “peito carregado” é a angústia que Maria já tinha quando menina. Sua maior inspiração, antes do amor, sempre foi seu próprio sentimento. No entanto, faz dez anos que ela garante não compor mais quando está sofrendo: “Busquei análise e, hoje, sei driblar essa coisa que me levava à composição. Hoje, prefiro ficar um ano sem compor do que me fazer valer da dor para compor.” A análise serviu também para fortalecer a relação de Roberta com ela mesma, afinal, não foi fácil um dia ter sua K-7 jogada no lixo e, no outro, as mesmas pessoas estarem lhe oferecendo de tudo: “Busquei análise também porque não tive estrutura para segurar o sucesso. É tudo muito... Tem filho da puta que te usa porque você é o que é... Hoje, estou mais firme comigo mesma, mais bem resolvida. Os meus valores mudaram profundamente.” Como sua voz, Roberta Miranda nunca teve nenhuma crise. Nem a voz que fala – segundo ela, “a formiga sabe em que roça ela anda, senão ela morre envenenada” – nem a voz que canta. E, ao perguntá-la qual foi ou é seu maior desafio como cantora, ela não dá uma resposta contundente, mas se remete ao momento atual do mercado sertanejo:

Não que seja um desafio. O que acontece são mudanças inevitáveis do tempo. Então, do mesmo jeito que Irmãs Galvão e Nalva Aguiar tiveram o tempo delas e Roberta Miranda chegou com uma proposta diferente, hoje em dia é Roberta Miranda que teve o tempo dela e as meninas chegaram com uma nova proposta no mundo sertanejo. A arte perdura, o problema é o comercial. Mas não tenho problema com isso, principalmente porque hoje temos a internet e as mídias sociais. Eu tenho um fã-clubes muito atuante, e eu estou sempre me atualizando, me modernizando, eu não paro no tempo... Fui até considerada a Rainha do Instagram. Fiquei com duas coroas: a Rainha da Música Sertaneja e a Rainha das Redes Sociais. E foi curioso porque a classe jornalística abraçou minha atuação no Instagram. Toda hora um apresentador fala das minhas redes. Lá, eu sou pôrra louca. Eu me divirto para divertir as pessoas.

O mercado sertanejo desenvolveu-se conforme as necessidades da sociedade. “O contexto em que a música sertaneja sempre esteve inserida determinou muito de seu estilo e de suas transformações”, afirma Bruna Martins, que traça uma breve linha do tempo para chegar onde as mulheres estão situadas musicalmente hoje: “Começando na exaltação do campo, passando pela influência do pop em músicas românticas e chegando na busca do amor sem compromisso.

Com o *feminejo*, mulheres passaram a tomar a frente em diferentes situações, buscando pela igualdade de direitos.” No entanto, a jornalista chama atenção para a “banalidade do mal”, para usar um termo de Hannah Arent: “A igualdade de direitos deveria ser — mas não é — implícita à igualdade de gênero, ainda pouco respeitada. É apenas o movimento feminista influenciando a música.”<sup>278</sup> Analisando a resposta de Roberta Miranda, não a vejo como “pôrra louca” nas redes sociais. Ela é Maria Miranda, a menina que, através de sua arte, passou a falar tudo o que queria. É a moça que, com menos de vinte anos, voou para cima de um italiano que não aceitou suas desculpas por ter derramado café em seu paletó, em uma padaria, e ainda meteu o dedo em sua cara. Ela relembra: “Pedi ajuda, pedi um pano, pedi desculpas, mas ele começou a gritar e colocou o dedo na minha cara. Fui para cima dele com uma cadeira. Ele tinha quase dois metros, mas não era porque era homem que podia colocar o dedo na minha cara.” Se fosse Pagu, diria: “Houve momentos em que maldisse minha situação de fêmea para os farejadores. Se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila pelas ruas.”<sup>279</sup> Roberta nem sabia que um dia existiria um debate tão visceral sobre machismo e feminismo e já se defendia como podia. Hoje, ela naturaliza as lutas feministas, e lamenta que ainda haja tanta “covardia”. Quando pergunto o que Roberta Miranda entende por feminismo, ela faz um longo discurso:

Eu acho que tem que haver uma luta honesta pela igualdade. Esse negócio de homem ganhar mais e mulher ganhar menos no mesmo cargo, esse negócio de que o homem pode e mulher não pode, isso arreventa, queima e mata. Esse negócio de homem pode trair e a mulher nada pode, nada disso eu aceito. Eu entendo o feminismo saudável, esse que é caminhar lado a lado com seu companheiro, desde que ele lhe tenha respeito, e que ela se sobressaia tanto quanto ele nas coisas que faz. Só que a covardia é tanta, a fraqueza é tanta do outro lado, que em geral eles tentam te fazer sucumbir de qualquer jeito, entendeu? Então, no dia em que a mulher entender de uma vez por todas, como acho que parte delas está entendendo hoje, ela vai saber que o poder está nas mãos dela. A mulher é a verdadeira bomba atômica. É ela que faz tudo e ponto final. Eu acho que isso cria um gosto amargo, ainda mais para o companheiro ou para alguns homens. Eu creio que essa nova geração é muito mais delicada com a mulher. Os homens são mais companheiros, lavando, passando, cuidando dos filhos. Acho que saímos da redoma do coronelismo, e dos tempos em que a mulher criava seus filhos para serem machistas, porque elas eram machistas. Hoje, a criação está mais delicada, mais leve, com menos cobrança de que homem não pode chorar, tem que ganhar muito, tem que prover. Essas mães têm que continuar fazendo com que seus filhos cheguem nas mãos das mulheres de

<sup>278</sup> *Feminejo e a mudança na representação da mulher na música sertaneja*. Disponível em <<https://medium.com/@brumartins/feminejo-4a24c6d01cae>>. Acesso em: 05 jul. 2020.

<sup>279</sup> GALVÃO, 2005, p. 139.

uma forma mais leve, para que nenhuma mulher tenha que reeducar filho da mãe que não soube educá-lo. Até porque, hoje, se você não impõe limite, a cadeia impõe, a rua impõe, alguém impõe.

Roberta Miranda nunca se decepcionou porque nunca se iludiu. E nunca foi objetificada, como muitas mulheres foram e ainda são nessa indústria, porque foi se impondo pelo caminho e fincando sua bandeira de compositora e não de musa ou qualquer coisa semelhante. Tanto na vida pessoal quanto no mercado, a cantautora nunca achou que seria fácil para ela como via que era para os homens: “Não, sempre tive muito claro o que é ser mulher, a força que precisamos ter. Por isso que esse preconceito nunca me intimidou.” Mesmo com as barreiras, ela acumula mais de 20 álbuns de carreira e aproximadamente 300 composições registradas por ela e diversos nomes da música brasileira.

## 7. MARGARETH MENEZES: Rainha do Afropop na cena axé

*Chama a galera do Gantois  
Convida o povo do Curuzu  
Que a nossa festa vai começar  
É Gêge, Banto, Yorubá, Nagô  
E muita gente também virá  
Somar com o Brilho da nossa cor  
Pro mundo inteiro se arrepiar  
Nessa magia dança do amor  
Se na Bahia tem  
E vem da África  
Tempera nosso gene  
É Coisa Milenar*

Margareth Menezes e Jorge Portugal, “Coisa milenar”.

O axé, ou a axé music, surgiu na Bahia na década de 1980, a reboque do Carnaval de Salvador. No candomblé e na umbanda, o termo – que vem do iorubá “àṣẹ” – tem significado religioso e quer dizer “energia positiva”. No entanto, o nome traduzido do iorubá (“axé”), com sobrenome em inglês (“music”), foi primeiramente usado de modo pejorativo em uma crítica do jornal A Tarde de 1987, assinada por Hagamenon Brito, jornalista baiano afeito ao rock. Chamar de “axêzeiro” era uma forma de os roqueiros diminuírem o valor dos artistas da nova música baiana que vinha tomando espaço na cena soteropolitana. Atraídos pela positividade do real significado do “axé”, músicos e até a própria mídia adotaram o termo e, além da mistura de ritmos – há ijexá, samba-reggae, frevo pernambucano, reggae, merengue, forró, pop rock e samba duro, além de ritmos do candomblé e outros ritmos afro-latinos –, a axé music passou a se referir à música das bandas que tocavam em cima dos trios elétricos, dos blocos afro e de artistas que se dedicam ao entretenimento<sup>280</sup>. Primeira canção expoente do movimento que ainda estava se desenhando na Bahia, “Fricote (nêga do cabelo duro)”, composição de Luiz Caldas e Paulinho Camafeu lançada no álbum *Magia*<sup>281</sup>, de Luiz Caldas, levava em seu arranjo o ritmo criado pela banda Acordes Verdes, pela qual passaram Caldas, o multi-instrumentista, e à época, percussionista Carlinhos Brown e o tecladista Alfredo Moura. A mistura rítmica era inovadora. A venda de 100 mil cópias de *Magia* só com a força do mercado, da televisão e das rádios baianas, a ida de Luiz Caldas ao programa do Chacrinha – sem o Velho Guerreiro cobrar o famoso jabá<sup>282</sup> – e o arrebatamento de uma camada da população brasileira fizeram com que as atenções nacionais se voltassem para a nova produção baiana e descobrissem ainda outros expoentes dessa grande novidade, entre eles a Banda Reflexu’s, a cantora Sarajane, o cantor Cid Guerreiro e a banda Chiclete com Banana, que já faziam grande sucesso local.

<sup>280</sup> OLIVEIRA E CAMPOS, Marcelo Cunha e Maria de Fátima Hanaque. *Carnaval, identidade negra e axé music em Salvador na segunda metade do século XX*. Revista Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares (TECAP), vol. 13 Nº 2, 2016. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/download/18981/22164>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

<sup>281</sup> CALDAS, Luiz. LP *Magia*. Salvador: Nova República, 1985.

<sup>282</sup> Axé – Canto do Povo de um Lugar. Direção: Chico Kertész. Produção de Piti Canella. Salvador (BA): 2017. Netflix.

Atriz de teatro e compositora ainda em formação, Margareth Menezes surgiu como intérprete da música “Faraó (divindade do Egito)”, um divisor de águas no carnaval de 1987, sob batuta do bloco afro Olodum. No mesmo ano do batizado da axé music, a jovem assistiu ao grupo percussivo tocando a música no Pelourinho e se encantou com a força do ritmo e da letra de autoria de Luciano Gomes. A convite de Djalma Oliveira, Margareth gravou em um compacto esse samba-reggae junto ao cantor e futuro empresário, e acabou se tornando a primeira cantora negra de sua geração a sair sem banda da Bahia para o Brasil. Em 1988, a gravadora Polygram convidou Margareth a lançar seu primeiro álbum e ela acabou sendo uma das primeiras cantoras baianas a ser contratada por uma multinacional: antes dela, Sarajane, intérprete loira e de olhos verdes famosa pelo hit “A roda”, gravou o primeiro álbum pela EMI-Odeon em 1986; a negra Marinêz chegou ao Sudeste em 1987 também pela mesma gravadora, com o sucesso “Canto para o Senegal”, mas com seu nome sobreposto ao de sua banda, a Reflexu’s; o mesmo aconteceu com as irmãs Janete Dantas e Jaciara Dantas, vocalistas da Banda Mel, apresentada pela gravadora Continental em 1987, cantando “Faraó (divindade do Egito)”; a Polygram lançou em 1987 a Banda Cheiro, com a loira Márcia Freire à frente e os hits “Salassiê” e “Roda baiana”. Em seu álbum epônimo<sup>283</sup>, Margareth Menezes não gravou nenhuma composição própria, mas estourou com outro samba-reggae, “Uma história de Ifá (Elegibô)”, de autoria de Ythamar Tropicália / Rey Zulu. Pouco a pouco, ela foi registrando suas composições em seus álbuns: os primeiros rabiscos gravados apareceram em *Kindala*<sup>284</sup>, o terceiro lançado no Brasil e o quarto em sua carreira (em 1990, *Elegibô*<sup>285</sup> foi lançado pela apenas nos Estados Unidos e no Reino Unido).

Margareth é premiada, reconhecida internacionalmente, mas no Brasil nunca teve o mesmo espaço midiático e os mesmos cachês que cantoras como Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Cláudia Leitte, “fabricadas” pela cena baiana entre os anos 1990 e 2000, nessa ordem. Única essencialmente cantautora entre as três, Daniela atravessou a fronteira baiana em 1992 com o hit composto por ela e Tote Gira “O canto da cidade”. Ivete fez o mesmo à frente da Banda Eva, a partir de 1993, cantando sucessos como “Levada louca” e, em carreira solo, explodiu em

<sup>283</sup> MENEZES, Margareth. LP *Margareth Menezes*. Salvador: Polydor, 1988.

<sup>284</sup> MENEZES, Margareth. LP *Kindala*. Salvador: Polygram, 1991.

<sup>285</sup> MENEZES, Margareth. LP *Elegibô*. Estados Unidos: Mango, 1990.



1999 com a canção romântica “Se eu não te amasse tanto assim”, sempre como intérprete, mas ensaiando algumas composições ao longo da carreira. Cláudia Leitte surgiu como líder da banda Babado Novo em 2001, com o hit “Amor perfeito”, e se lançou em carreira solo em 2008 com “Exttravasa”, sem compor. O verbo escolhido para ligar essas mulheres ao mercado que as alçou à fama nacional parece pejorativo, mas não é se compreendido pela ótica de Margareth Menezes, que traz à luz uma história já contada em livros, mas com um olhar crítico necessário e coerente com as discussões atuais. O olhar atento da cantautora escolhida para representar a música baiana nesta tese é, também, inspirado pelo debate proposto por Djamila Ribeiro em seu livro *O que é lugar de fala?*, em que a filósofa afirma que, em uma sociedade de herança escravocrata, como é o Brasil, “pessoas negras vão experienciar racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experienciar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão”<sup>286</sup>. Sendo assim, os dois grupos “podem e devem discutir essas questões, mas falarão de lugares distintos”<sup>287</sup>.

A axé music foi escolhida para ser representada nesta tese como um gênero, mas é importante ressaltar que ela vai muito além de um ritmo. Como a Tropicália e o Manguebeat, é também um projeto pensado por nordestinos – nesse caso, baianos – que arrastou as artistas citadas anteriormente e massificou sua produção: autoral, em se tratando de Daniela; a produção, enquanto intérprete, de Ivete e Cláudia. De que forma Maga, como é chamada carinhosamente, vê a cena baiana e seu papel dentro dela?

Antes dessa massificação da música baiana, tínhamos a música que o povo fazia, com influências naturais do que tínhamos na terra. Depois que veio o trio elétrico e, então, chegou a vez da música comercial. Os empresários começaram com essa visão de transformar a Bahia em um carnaval o ano todo. Quando a gente mergulha fundo no axé, vê uma ponte que vem dos blocos afro e outra que vem dos trios elétricos. Tem formação de trio elétrico com músicos que, antes, eram de bandas de rock, como é o caso do Asa de Águia e do Chiclete com Banana. Com o fortalecimento do carnaval, muitas dessas bandas migraram para cima dos caminhões e resolveram fazer a música dançante que era feita por Dodô e Osmar, os criadores do trio elétrico, por Armandinho com seu frevo, e pelos Novos Baianos, que também foram grandes influências para a criação disso, que tem

---

<sup>286</sup> RIBEIRO, 2017, p. 48.

<sup>287</sup> Idem.

essência tropicalista. Tem um livro chamado *Banda de Milhões*<sup>288</sup> que conta a história de cinco músicos que, com o fim de sua banda, viraram executivos de gravadoras. Um dos capítulos conta como empresários da Bahia, em uma reunião com um ou mais deles, propuseram fazer o estado virar a terra do carnaval o ano inteiro. Por isso houve esse grande investimento e, conseqüentemente, o reinado da axé music. Existiu um projeto e muitos de nós, artistas baianos, não estávamos dentro dele. Eu não pertencia a esse circuito, estava na cena independente. Hoje, eu reflito sobre isso, quando me perguntam, e me dou conta de que minha carreira existe por causa de um investimento próprio. Tive uma ideia própria e sempre fui driblando as dificuldades, apostando em uma música que eu tinha possibilidade de fazer, com minha identidade. Eu sempre apostei em algo que desse a possibilidade de as pessoas se identificarem.

A “música que o povo fazia” citada por Margareth traz em si uma carga ancestral importante para a autoafirmação da artista, porque questiona e explica suas raízes e, por isso, dá respaldo à sua composição. Margareth Menezes da Purificação Costa nasceu em 13 de outubro de 1962, no bairro da Ribeira, na Cidade Baixa de Salvador. Sua mãe veio de Ilha de Maré – localizada na Baía de Todos-os-Santos, tornou-se oficialmente um bairro da capital baiana em 2017 e é um lugar com grande ascendência negra e influência do Candomblé – e seu avô tinha inclinação musical. “Ele tinha um regional, que não era nada profissional, era uma coisa familiar mesmo, mas tocava aquelas músicas de beira de mar, praias”, conta Margareth, que, na infância, ouviu também Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Chico Buarque, Belchior, Fagner, Clara Nunes e Alcione. O pai gostava desses expoentes da MPB e da música mais antiga de Luiz Gonzaga, Bezerra da Silva e Nelson Gonçalves. “Éramos humildes, ele motorista e minha mãe doceira, mas meu pai adorava música. Quando foi lançado aquele aparelho de som de cinco LPs, meu pai comprou um. Até hoje imagino o que ele fez para conseguir aquilo, porque era coisa de gente rica”, lembra a cantora, que ouviu ainda, nesse aparelho, Golden Boys, Trio Ternura, Ronnie Von e Roberto Carlos: “Tive acesso a tudo isso. Uma mistura maravilhosa!” Aos 17 anos, Margareth compôs sua primeira canção e, ainda na escola, começou a criar uma personalidade para sua voz. Então, o que veio primeiro, o canto ou a composição?

Compus minha primeira música quando aprendi a tocar “Gente humilde” [*Garoto / Vinicius de Moraes / Chico Buarque*] no violão. Falava assim:

Caiu do céu

<sup>288</sup> GOMES, Tom. Salvador: Editora Nova Leitura, 2011.

Feito estrelas de bordel  
Assim foi, meu camarada  
Abriu caminho  
Nanani nanana...

Ih, não estou lembrando toda a letra, mas foi alguma coisa assim. Tem uma outra música, também dessa época de escola, que cheguei a incluir na abertura de um show meu chamada “Ser eterno”, que fiz em homenagem à plateia:

Como é que pode  
Quando ela chega  
E abraça todo o meu ser  
Luz meu palco  
Meu brilho mágico  
Vem de você

Um ser assim  
Que é ser eterno  
Tudo tende a ser multiplicar  
A minha voz  
É toda voz de quem  
Vive para amar

És meu meu palco, és o ar  
Que enche os meus pulmões  
És a força  
Cosmovida na vida  
De um artista

És minha plateia

És o meu maior enredo  
És a força que transboda  
De um artista  
Quando está em cena...

Era mais ou menos assim. Abri um show com ela, mas não gravei. Fiz quando tinha uns 17 anos. É forte, né? Para você ver o que eu fazia... As pessoas gostavam, mas acho que meu diferencial sempre foi a minha voz. Eu podia cantar qualquer coisa que sempre falavam da minha voz. Acho que ela tem uma marca. Nessa época da escola, aconteceu algo bem legal. Eu fiz uma dupla com um cara chamado Silas Henrique. Ele era compositor e eu cantava as músicas dele. Isso foi bom para mim. Com todas as referências que tínhamos de cantoras e cantores da MPB, tive a oportunidade de cantar coisas que ninguém tinha cantado. Então, foi um diferencial para o meu começo, pois deu uma identidade ao meu canto, uma coisa que vim trabalhando ao longo do tempo. As músicas do Silas eram muito boas. Eu gravei uma dele chamada “Cristina”, que era um reggae, e foi parar em um álbum do Troféu Caymmi [1988]. [*Criada em 1985*,] Troféu Caymmi era considerada a principal premiação da música baiana para artistas que estavam surgindo. Eu me inscrevi em alguns e cheguei a ganhar como intérprete. E saíam os LPs com registros de quem participava. É legal porque os discos do Troféu Caymmi mostram o que era a Bahia antes da carnavalização.

Maga começou a fazer teatro na escola e logo começou a investir em sua independência. “Nós do grupo saímos da casa dos nossos pais para ter uma vida independente. Aos 18 anos, fomos morar juntos. Aí comecei a ouvir Janis Joplin, Pink Floyd... Era bem diverso o que tocava na Bahia”, diz Margareth em uma tentativa de explicar como chegou à sonoridade que passou a levar aos seus álbuns. Talvez não tenha explicação, até porque o título que a cantora ganhou é ainda hoje único e veio de sua primeira experiência internacional. De uma turnê abrindo shows de David Byrne – ex-líder da banda Talking Heads e pesquisador musical apaixonado pela música brasileira – a cantora voltou ao Brasil trazendo com ela a alcunha de Rainha do Afropop. Sob a égide da internacionalização – o que, aqui também denominado como “síndrome de vira-lata”, sempre ajudou a explicar para os brasileiros (ou convencê-los de) o talento do artista exaltado fora do Brasil – Margareth Menezes espelhou-se em artistas de ascendência africana e afro-europeia que já faziam “misturas irreverentes” para assumir a sua mistura de samba-reggae, lundu e outros ritmos. Como a cantora virou a Rainha do Afropop?

O nome Afropop chegou em 1992, quando fui abrir os shows da turnê do David Byrne. As críticas que recebi diziam: “Margareth Menezes chega com sua *Brazilian African Pop*.” “African Pop” era um termo que já existia lá fora há um tempo por causa dos artistas que tinham ascendência africana e afro-europeia e que já faziam aquela mistura irreverente. Havia um programa de TV chamado *Africa Pop*, em Nova York, no qual fui entrevistada. Até então, não existia uma “Brazilian African pop”, mas eu me identifiquei muito com aquilo e traduzi para Afropop Brasileiro. Era uma visão mais ampla que se encaixou perfeitamente na minha irreverência. Assumi isso e comecei a pontuar que existe Afropop no Brasil. Eu não criei um gênero, mas adotei o nome como se ele fosse um movimento, porque sentia que tem coisas que não são folclóricas nem regionais. Se pensamos em influência africana, pensamos automaticamente em gêneros com essência afro, como o funk, o soul e o samba. Tinha o samba-funk, que o Jorge Ben fazia, também de essência afro. Esse tal de Afropop Brasileiro é justamente essa música que não perdeu a essência ancestral e seu resultado agrega as novas tecnologias. É uma coisa que não vai ficar datada. É diferente da axé music, que não é um ritmo, mas um rótulo, um movimento, como foi o movimento tropicalista. E o que você encontra dentro da Tropicália? Ijexás, samba, tudo dentro de um modelo tropicalista. Na axé music, é a mesma coisa. Você encontra milhares de coisas que estavam envelopadas, inclusive o afropop.

A experiência internacional deu a Margareth Menezes firmeza para lançar seu próprio e solitário movimento e um pouco mais de autoestima para se assumir compositora. Em 1993, ela lançou o álbum *Luz dourada*<sup>289</sup> com, pela primeira

<sup>289</sup> MENEZES, Margareth. LP *Luz dourada*. Salvador: Polydor, 1993.

vez, três composições próprias assinadas somente por ela – no disco anterior, ela havia gravado duas, apenas uma inteiramente sua. “Naquele primeiro momento, eu já fazia música com meu violão. Desde quando ganhei um violão, eu compunha. Só que tinha esse lado meu, essa autorrepressão”, confessa a cantora, que foi conquistando autoconfiança de forma muito lenta em sua vida, talvez nem tendo atingido ainda o tão desejado conforto para estar onde outras cantadoras estão. Durante um bom tempo, a experiência nacional não lhe deixou nem um pouco confortável para tentar viver suas vontades. Era um tempo em que não se falava em machismo ou racismo, mas as mulheres sentiam que, para elas, tudo era mais difícil. E, se fossem negras, mais ainda. Tudo a ver com o que Djamila Ribeiro falou em uma entrevista concedida ao site Carta Maior<sup>290</sup> em novembro de 2018, mês da Consciência Negra, às vésperas da Festa Literária das Periferias (Flup) que homenagearia Maria Firmina dos Reis, pioneira no romance antiescravagista no Brasil com o livro *Úrsula* (1859): “Geralmente, o que é mostrado para nós é escrito por homens brancos, ricos ou europeus, como se nós não produzíssemos saber também, como se não tivéssemos escrevendo a História.” Traumatizada com uma estrutura que nunca a beneficiava, ao saber que estava sendo cotada por David Byrne para a turnê, Margareth cometeu um ato que pareceu arrogante e poderia ter colocado essa exposição a perder. Trata-se da reação de uma mulher acostumada a lidar com a falta de credibilidade:

David Byrne me escolheu para abrir os shows de sua turnê. Ele havia acabado de produzir um disco chamado *Rei Momo*, com uma pesquisa sobre ritmos da América Latina, e estava ouvindo artistas de vários lugares. O Daniel Rodrigues, que era meu empresário na época, levou meu material para Nova York, para um cara chamado Larry Goldman, que colocava artistas latinoamericanos para tocar nos Estados Unidos. Eu tinha gravado a música “Elegibô (uma história de Ifá)”. Sabendo dessa busca do Byrne, Larry apresentou meu material a ele, que me escolheu entre os artistas da América Latina que ouviu. Essa introdução toda é para dizer que ele nunca tinha me visto, apenas ouviu o meu trabalho e gostou de “Elegibô”. Recebi o convite logo depois do carnaval, estava pronta para viajar de férias, e não só não acreditei quando Daniel falou do chamado, como segui com meus planos de viagem. A gente vê tanta coisa... assim... de ridicularização do que somos... Pensei: “Eu, baiana... O que ele quer que eu faça lá?” Daniel insistiu. Então, resolvi pedir para ele me enviar um projeto, algo que dissesse o que eu ia fazer, para eu entender e, então, avaliar se valeria a pena estragar

<sup>290</sup> Djamila Ribeiro sobre feminismo: ‘A gente luta por uma sociedade em que mulheres possam ser consideradas pessoas’. Disponível em <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Antifascismo/Djamila-Ribeiro-sobre-feminismo-A-gente-luta-por-uma-sociedade-em-que-mulheres-possam-ser-consideradas-pessoas-/47/42457>. Acesso em: 01 jul. 2020.

minhas férias. Acho que nem foi muito consciente. Talvez tenha sido só um cansaço de quem já havia passado por tantas coisas para chegar até ali. Eu já tinha quase 30 anos. E ele me enviou uma fita, como se fosse um material secreto que eu não poderia revelar. Ouvi o tal *Rei Momo*. Era belíssimo! Eu testei minha voz para ver se conseguia cantar e, depois de uma semana, eu disse que ia. Depois que fiz a turnê, retornei ao Brasil e, aí, agora é que vou responder sua pergunta sobre machismo: o repórter de um jornal de São Paulo, durante a entrevista, perguntou se eu tinha dado para o David para ele me convidar. Eu fiquei com tanta vergonha... Eu sou muito tímida, então, fiquei muito envergonhada. Eu não respondi nada. Imagine só... Naquela época, a gente não sabia responder a esse tipo de coisa... E o cara pergunta um negócio desse para mim?! Eu senti aquilo como uma violência. Essa foi a última coisa que ele perguntou. Ele esperou até o fim da entrevista para isso. Ele perguntou, deu uma risadinha, e saiu. Eu estou revelando isso agora, pela primeira vez.

Margareth não tinha motivo nenhum para ter vergonha. Se tal humilhação acontecesse vinte anos depois, o jornalista corria o risco de ser processado pela artista. Utilizando-se de teorias da psicóloga e escritora portuguesa Grada Kilomba, no livro *O que é lugar de fala?*, Djamila Ribeiro faz sua crítica: “A autora (*Kilomba*) coloca essa dificuldade da pessoa branca em ouvir, por conta do incômodo que as vozes silenciadas trazem, do confronto que é gerado quando se rompe com a voz única.”<sup>291</sup> No entanto, não se pode desprezar a raiz do pensamento que levava – e ainda leva – não só o repórter como tantos outros brasileiros a pensarem que, se uma mulher é convidada a atuar em um projeto de um homem é porque existe algum interesse sexual. De acordo com Djamila, ainda sobre a mulher negra, Kilomba afirma que “ser essa antítese de branquitude e masculinidade dificulta que ela seja vista como sujeito”<sup>292</sup>. Djamila explica: “O olhar tanto de homens brancos e negros e mulheres brancas confinaria a mulher negra num local de subalternidade muito mais difícil de ser ultrapassado.”<sup>293</sup>

Muitas vezes, quando se pensa em um estrangeiro fazendo uma proposta a uma mulher brasileira, confunde-se relação profissional com o que levou o Brasil a virar destino de turismo sexual. A visão de que países desenvolvidos – ou ricos – vêem a mulher do Terceiro Mundo, especialmente a negra ou a asiática, como mais sensual, dócil e submissa aos caprichos masculinos do que as mulheres brancas européias, é míope. É senso comum turismo sexual ser sinônimo do comportamento normativo dos turistas estrangeiros que frequentam metrópoles

---

<sup>291</sup> RIBEIRO, 2017, p. 44.

<sup>292</sup> Idem, p. 26.

<sup>293</sup> Idem.

costeiras brasileiras, especialmente o Rio de Janeiro e estados do Nordeste, “reproduzindo ideologias e práticas racistas e sexistas, fundadas em relações de desigualdade social, econômica, política e cultural”, como diz Maria Jaqueline de Souza Leite no artigo “A exploração das mulheres na dinâmica do turismo sexual”<sup>294</sup>. Maria Jaqueline relata que o turismo sexual começou no Brasil nos anos 1970, juntamente com o incentivo do governo brasileiro. A autora cita a propaganda veiculada na época da ditadura militar que exportava a mulata como “produto” ou “ponto turístico” brasileiro: “...As praias ensolaradas, mulatas soltam ginga de amor. A mão de Deus abençoou, em terras brasileiras vou plantar amor. Eu te amo, meu Brasil, eu te amo...”<sup>295</sup> No entanto, a generalização cometida pelo jornalista paulista só reforça o estigma do qual tantas mulheres brasileiras tentam fugir há tantos anos, principalmente as negras: o da objetificação. Djamila Ribeiro afirma ser urgente “o deslocamento do pensamento hegemônico e a ressignificação das identidades de raça, gênero, classe para que se pudesse construir novos lugares de fala para possibilitar voz e visibilidade a sujeitos considerados implícitos nessa normatização hegemônica”<sup>296</sup>. Se para muitas a memória de suas avós, bisavós ou tataravós estupradas e caladas por seus senhores de engenho ainda machuca, dói mais ainda em quem dedicou todo seu esforço a uma carreira profissional em que o corpo nunca foi colocado à frente da música. Para Margareth, qual é a relação do corpo com a música?

Foi uma coisa muito forte para mim, porque com aquilo ele quis dizer que a gente não tem possibilidade de ser pelo nosso próprio talento. A gente já tem que encarar, por onde passamos, todo tipo de gente querendo transar. Ainda bem que sempre tive um *staff* que me ajudou a me proteger disso. Eu nunca dei muita bola, nunca misturei vida pessoal com trabalho. Sempre fui muito reservada, acho que é mais saudável. Sempre gostei de guardar mais essas coisas para mim. E nunca fui de explorar meu corpo. É verdade que, desde É o Tchan!, essa moda de ter que mexer a bunda no palco se fortaleceu. A bunda ficou bastante popular na música, mas eu acho que isso vem dessa sexualização da imagem da mulher. É como se não fosse possível para a mulher fazer uma música sem ela ter que mostrar alguma coisa a mais, nem que seja o decote, uma perna ou mexer a bunda. Acho que é um sistema, que algumas cantoras superam. Não sou contra. Não estou dizendo, com isso, que a pessoa não deva ser sensual no palco. A sensualidade é algo natural. Acho só que não deveria estar movendo tanto a música comercial, porque senão acaba deixando o mercado superficial. Eu prefiro

<sup>294</sup> Disponível em <[https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/turismo\\_sexual.pdf](https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/turismo_sexual.pdf)>. Acesso em: 01 jul. 2020.

<sup>295</sup> Disponível em <[https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/turismo\\_sexual.pdf](https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/turismo_sexual.pdf)>. Acesso em: 01 jul. 2020.

<sup>296</sup> RIBEIRO, 2017, p. 26.

um outro tipo de comunicação, mas prefiro não dizer muito isso por aí porque, ao mesmo tempo, acredito que essas artistas estão vivendo o momento delas e, nesse momento, a mulher precisa ter espaço para dizer o que tem que ser dito, seja como for.

Por mais que pareça absurdo – e muita gente ainda dirá que Margareth perdeu seu tempo envergonhando-se – esse tipo de situação dá força aos sentimentos dos quais as mulheres passam a vida tentando se esquivar, entre eles o medo, a “autorrepressão”, para usar um termo da cantautora, e outros que em 2020 ainda não têm nome. Como explica Djamila em *Quem tem medo do feminismo negro?*, “a invisibilidade da mulher negra dentro da pauta feminista faz com que ela não tenha seus problemas nem ao menos nomeados. E não se pensa em saídas emancipatórias para problemas que nem sequer foram ditos”<sup>297</sup>. É contando histórias como essa que a artista explica o porquê de ser tão reservada até mesmo em suas composições: Maga pouco fala de amor em sua obra, tema recorrente nas canções da maioria das mulheres compositoras, e nunca expõe sua vida pessoal em público. Seu tema preferido é a questão racial. Faz sentido. Com base nos dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), divulgados em 2018, 82,7% da população soteropolitana se declara como não branca, sendo 36,5% pretos e 45,6% pardos<sup>298</sup>. Margareth se autoafirma negra e criou sua própria fórmula de, em suas canções, chamar a atenção para a memória de seus ancestrais:

É isso, mas não de uma maneira pesada. Não acho que eu seja uma militante. Trago mais a coisa do sentimento. Falo do tema de forma alegre, com energia. A positividade permeia o meu trabalho porque a ideia é levantar o ânimo das pessoas. Compus uma música com o Jorge Portugal dançante chamada “Coisa milenar” (2018) que foi feita para o verão, mas que traz a questão da africanidade brasileira. A letra diz assim:

Chama a galera do Gantois  
Convida o povo do Curuzu  
Que a nossa festa vai começar  
É Gêge, Banto, Yorubá, Nagô  
E muita gente também virá  
Somar com o Brilho da nossa cor  
Pro mundo inteiro se arrepiar  
Nessa magia dança do amor  
Se na Bahia tem

<sup>297</sup> RIBEIRO, 2018, p. 81.

<sup>298</sup> IBGE: *Salvador é a capital mais negra do Brasil*. Disponível em <<https://bahiaeconomica.com.br/wp/2018/11/19/ibge-salvador-e-a-capital-mais-negra-do-brasil-e-tambem-onde-esta-maior-desigualdade-salarial-entre-brancos-e-pretos/>>. Acesso em: 01 jul. 2020.



E vem da África  
 Tempera nosso gene  
 É Coisa Milenar

Eu coloquei o nome de algumas mulheres importantes da cidade no resto da letra. Dadá, Yaô, Abdalla, Negra Jhô, Arani... Tenho também reflexões com a natureza. Tenho música romântica também. “Preciso” é minha composição mais autobiográfica. Ela diz assim:

Preciso  
 Dominar essa emoção  
 O que é verdade ou não  
 Pra se viver

Preciso  
 Quero mais me conhecer  
 Desvendar segredos, eu e você  
 Tantas respostas e eu não sei

Acho que ela reflete bem o que eu sou, a maneira que tenho de pensar nas coisas. Pelo menos até agora. Ela é bem libriana, sempre em busca... E, sim, existe chance de mudar, porque eu sou mutante. Eu sou Libra com ascendente em Áries. Minha memória retrô é pouca, é terrível isso de ter tanta facilidade para esquecer as coisas. Para mim, o presente é o presente, e é onde eu arquiteto e para onde eu vou. Aprendi com todas as coisas que aconteceram e não foram boas, com o que eu não fiz bem, com a minha imaturidade em algumas coisas, mas... Estamos vivos e estamos aqui. Se ainda tenho a oportunidade de estar e me sentir com energia para fazer as coisas, então, estou traçando movimentos para frente. Tanto assim que, nesse momento que estou vivendo agora, estou me sentindo muito potencializada para trabalhar. A questão da idade, para mim, acho que nem penso. Não penso que daqui a pouco posso estar doente. Eu digo: “Enquanto puder, quero estar fazendo as minhas coisas. Não quero ficar me amarrando ao que vai acontecer.” Tem muita gente que antecipa a velhice. Eu, não.

O momento que Margareth está vivendo reflete o resultado de um empoderamento construído pouco a pouco, com cautela, dando um passo de cada vez em sua carreira. Sua “autorrepressão” pode ter atrasado um pouco o encaixe de sua voz em seu lugar de fala: “Não foi rápida a aceitação do meu trabalho... Inclusive, fazia tempo que eu não gravava um disco com onze músicas que tivessem a minha cara e, entre elas, tantas composições minhas.” Seria curioso o fato de que somente em 2019, com o álbum *Autêntica*<sup>299</sup>, Maga confessou se sentir à vontade de gravar suas composições se não fosse o desabafo da cantautora em 2020, durante uma entrevista em que declarou ser invisibilizada pela “máquina do privilégio”, como define o sistema que oferece mais e melhores oportunidades a artistas brancos. O termo saiu da boca da cantautora oito meses após nosso

<sup>299</sup> MENEZES, Margareth. CD *Autêntica*. Salvador: Independente, 2019.

encontro, no programa de YouTube Papo de Música<sup>300</sup>, quando ela foi indagada pela jornalista Fabiane Pereira sobre a pergunta que a atriz Taís Araújo fez a Ivete Sangalo durante uma live: “Por que Margareth não é tão gigante quanto você?”<sup>301</sup>. A cantora respondeu: “Isso não está no domínio da Ivete Sangalo em si, que é talentosíssima. O que se questiona é o próprio sistema que nos invisibiliza. Por que um artista branco cantando faz sucesso e a mesma música cantada pelo bloco afro não faz?” Quando o Papo de Música ecoou na mídia, Maga rapidamente preparou um texto para comentar a repercussão. A postagem em seu perfil no Instagram foi bastante gentil e generosa, algo sobre o que Djamila Ribeiro já falou em tom de crítica, em entrevista concedida à revista *Vice*<sup>302</sup>, em novembro de 2016: “Aqui no Brasil, como se criou esse mito da ‘democracia racial’, de que todo mundo se ama e todo mundo é legal, muitas vezes o próprio sujeito negro tem dificuldade para entender que nossa sociedade é racista.” Tentando ser diplomática, Margareth Menezes publicou:

Tenho por Ivete Sangalo (@iveteSangalo) profundo respeito, adoro ela e isso não vem de agora. Desde o começo, antes dela entrar para a banda Eva, quando ela fez uma apresentação na área verde do Othon. Ivetinha cantava na noite acompanhada por Saul Barbosa e outros violonistas, ela sempre me tratou como maior carinho e alegria, brincando com minha timidez. Ela é uma baiana da gema, com uma expressão autêntica, que conquistou com o seu talento e carisma o coração da gente.

A pergunta que a querida Taís Araújo (@taisdeverdade) fez a Ivete ressoou e continuará ressoando, porque não é uma questão de negar as conquistas das pessoas, mas traz para a discussão uma prática perversa da indústria musical e cultural da Bahia e do Brasil. Por que na Terra que tem tantos artistas negros de talento e qualidades inegáveis e os espaços de projeção não nos contempla? Por que em todas as raras vezes que estamos contemplados não acham que devem nos pagar dentro de um valor equivalente ao nosso legado? É claro que é um assunto complexo e delicado, não estamos questionando as conquistas alheias e sim, a forma como a indústria trata os artistas negros nos cenários da música popular.

Em todos os estilos da MPB existe esse recorte racial perverso e o que estamos buscando é o equilíbrio justo e necessário. Se a arte afro brasileira fortemente é usada para rotular a identidade da cultura nacional, desde a culinária até as expressões artísticas, precisamos também colher os frutos e os benefícios.

<sup>300</sup> Apresentado pela jornalista Fabiane Pereira, o programa de entrevistas com expoentes da música brasileira é transmitido pela plataforma de compartilhamento de vídeos. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NLDAiYMD0D8>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

<sup>301</sup> *Live Ivete Sangalo e Taís Araújo sobre Racismo*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PyIAT-1V82Q>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

<sup>302</sup> *Djamila Ribeiro, a voz da consciência negra feminina no Brasil*. Disponível em <[https://www.vice.com/pt\\_br/article/bmgkvd/entrevista-djamila-ribeiro-2016](https://www.vice.com/pt_br/article/bmgkvd/entrevista-djamila-ribeiro-2016)>. Acesso em: 01 jul. 2020.

O que já foi, já foi. Agora está nas nossas mãos lutar e agir para remodelar esse formato identificando, mostrando e questionando de forma clara e objetiva essas práticas espúrias que só nos traz sofrimentos e injustiça.

A minha geração de artistas negros da Bahia construiu um legado sem precedentes para o mercado da indústria musical brasileira, isso é um fato. Em especial com o advento do samba reggae trazido pelas e suas diversas claves rítmicas, melódicas e refrões eternizados na memória popular e renovando a música pop brasileira.<sup>303</sup>

A fala de Margareth Menezes mostra que ela – assim como aos 30 havia cansado de falsas promessas – cansou de ouvir calada ou guardar para si experiências que, de alguma forma, conduziram-na em um caminho que talvez não fosse o ideal para sua carreira. É com o intuito de evitar insatisfações que, em *Quem tem medo do feminismo negro?*, Djamila Ribeiro protesta: “Pensar novas epistemologias, discutir lugares sociais e romper com uma visão única é busca por coexistência. Ao quebrar a máscara, estamos atrás de novas formas de sociabilidade que não sejam pautadas pela opressão de um grupo sobre outro.”<sup>304</sup> A cantora que saltou dos teatros para os trios elétricos, com uma potente — e inexplorada — bagagem de composições próprias, por insegurança, começou cantando músicas alheias, e seu primeiro sucesso foi de autoria de um homem, Luciano Gomes: “Faraó (divindade do Egito)”, lançado em um compacto dividido com Djalma Oliveira, em 1987. Um ano depois, uma gravadora multinacional fez um convite e Maga acabou sendo uma das primeiras cantoras de sua geração na Bahia a ser contratada. Do primeiro álbum (*Margareth Menezes*, 1988), a música que mais tocou foi “Elegibô (uma história de Ifá)”, de dois homens, Ythamar Tropicália e Rey Zulu. Incentivada por Carlinhos Brown e Alê Siqueira – produtores do álbum *Afropopbrasileiro*<sup>305</sup>, de 2001 – Margareth se viu livre para compor e incluiu cinco canções no repertório de onze música. Com Brown, compôs “Nego doce” para este disco e, anos depois, “Passe em casa” com ele, Marisa Monte e Arnaldo Antunes, gravada no projeto *Tribalistas*, do trio.

<sup>303</sup> Perfil do Instagram de Margareth Menezes. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/CDBxR9CnNbY/>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

<sup>304</sup> RIBEIRO, 2018, p. 17.

<sup>305</sup> MENEZES, Margareth. CD *Afropopbrasileiro*. Salvador: Universal Music, 2001.

O encontro com os cantatores baiano e paulista e a cantautora carioca, rendeu a energia que Margareth precisava resgatar para escolher os parceiros com quem comporia e de quem gravaria canções para o disco *Autêntica*. Ela explica: “É importante buscar parceiros com conexão e diálogo que tenha mais a ver com as coisas que quero falar.” E se Margareth Menezes tivesse tido a chance de incluir suas próprias músicas em seu primeiro álbum? “A timidez me tolheu um pouco, mas também sempre houve uma dificuldade de escolher músicas entre tanta coisa maravilhosa que recebo de outros compositores. Eu ouvia Carlinhos Brown, Lazzo Matumbi, Roberto Mendes e tinha vergonha de mostrar as minhas composições”, diz Maga. Vergonha que Daniela Mercury teve menos em sua estreia: mesmo assim, suas músicas também foram entrando aos poucos em seus discos e, nos encartes, aparecem nomes de homens que trabalharam em gravadoras como autores de canções. Margareth isentou Ivete, e também isenta Daniela, Claudia e todas outras artistas baianas de qualquer culpa pelo tamanho que cada uma ocupou na cadeia produtiva, até porque todas tiveram que batalhar para impor suas vontades e galgar respeito. E, também, todas elas respeitam, e muito Maga, tanto a mulher quanto a cantautora. Margareth tem também o respeito de Gilberto Gil, Caetano Veloso e muitos outros nomes da MPB. Terá sido a negação do clássico papel de *crooner* o que fez com que Margareth ficasse alguns degraus abaixo das outras cantoras?

Havia algumas cantoras e compositoras começando naquela mesma época, como Sylvia Patricia, que também é da Bahia. Ela lançou um disco em 1988 com composições próprias, mas a onda dela era mais música popular, violão. Rosa Passos, eu conheci no início da minha carreira e adorava, mas ela também fazia outro tipo de música: Rosa fazia parte daquele movimento bossanovista. Daniela compõe muito. Ela tem muita música bacana. Entre eu, Daniela e Ivete, Daniela é a que compõe mais. Mas os produtores queriam colocar a mulher no papel de *crooner*. Eles nem queriam saber de nossas músicas. Eles já chegavam com uma lista de composições muito boas. Eu mesma pensava: “Como vou concorrer com essas músicas?” Fora que tinha isso, sim, de o produtor querer ser compositor. No mercado interno baiano, então, isso acontece muito. O cara é produtor, mas quer participar da arrecadação dos direitos autorais. As pessoas passaram a compor mais porque o dinheiro de direito autoral circula junto com a música. Tem muita gente de olho nisso e, inclusive, entrando na profissão por causa disso. Quando chegarmos a um padrão de civilização, vamos ser felizes. Enquanto estivermos nesse jogo de egoísmo e ganância...

Sem dúvida, a discussão em torno da trajetória de Margareth Menezes tem mais contornos do que se a baiana em foco fosse Ivete Sangalo, Cláudia Leitte ou Daniela Mercury – as três cantoras do axé que mais venderam discos na história

da música brasileira e que, nessa ordem, sustentam os cachês mais altos e recebem os convites mais inclusivos para projetos e aparições midiáticas. Porque, além de mulher, Margareth Menezes é negra. E, em um país em que o racismo estrutural, para usar um termo do intelectual contemporâneo Silvio Almeida, e o machismo também estrutural foram desvelados no século XXI, ser mulher, cantora, compositora e negra significa ter que ultrapassar quatro barreiras que até meados do século XX pareciam intransponíveis. Em *Quem tem medo de feminismo negro?*, Djamila afirma que, quando se discute identidades, “estamos dizendo que o poder deslegitima umas em detrimento de outras. O debate, portanto, não é meramente identitário, mas envolve pensar como algumas identidades são aviltadas e ressignificar o conceito de humanidade”<sup>306</sup>, denunciando o fato de pessoas negras, mais ainda as mulheres, não serem tratadas como “humanas”.

Margareth Menezes alcançou o que muitas artistas semelhantes não conseguiram, mas bateu com a cabeça no limite imposto pela estrutura mercadológica. A cantautora nunca foi contratada por nenhuma banda ou trio elétrico – na Bahia, bandas e trios são negócios administrados por empresários locais – e também não cedeu aos projetos de embranquecimento propostos pela “estrutura” – “até as mulatas da obra de Jorge Amado são embranquecidas e, quando chegam nas novelas ou filmes, ficam 100% brancas”, declarou o cineasta Joel Zito Araújo na Live de Roteiristas<sup>307</sup>. Na Bahia, o racismo sempre foi tão entranhado que os próprios negros – assim como os brancos – chamavam as coisas ruins, cafonas e/ou exagerados, de “brau”, uma corruptela da palavra inglesa “brown” (em português, “marrom”). Vale lembrar que a violência contra os negros foi mais acirrada no período em que o Brasil estava sob uma ditadura militar. Cabelos rastafári levavam homens comuns à prisão. Em 1974, foi criado o bloco afro Ilê Aiyê, em que só negros participavam. Um de seus fundadores, Antonio Carlos dos Santos, mais conhecido como Vovô do Ilê, contou em entrevista ao jornal baiano Correio: “Qualquer movimentação, você já era tachado

<sup>306</sup> RIBEIRO, 2018, 41.

<sup>307</sup> A Live de Roteiristas foi uma série de entrevistas com profissionais do cinema realizadas em 2020 pelas produtoras Bocapiu Conteúdo Criativo e ¡Candela! Produções Audiovisuais, com mediação da cineasta e jornalista Ceci Alves, transmitidas pelo Zoom, com reprodução no Facebook. Disponível em <https://www.facebook.com/101648441296519/videos/952065748604166> Acesso em: 12 ago. 2020.

como comunista. (...) Muita gente não quis sair no bloco, as famílias não deixavam, com receio. Só conseguimos sair com cem pessoas no primeiro ano.” Segundo Vovô do Ilê, “não tínhamos instrumentos, nada. Até o terceiro ano, desfilamos vigiados pela polícia”<sup>308</sup>.

Quase quarenta anos depois do fim do regime militar, a violência cresceu: segundo dados de 2019<sup>309</sup> do Atlas da Violência, estudo do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 75,5% das vítimas de homicídio no País são negras, maior proporção da última década. Por isso, esse dado qualificado inicialmente como extermínio passou a ser tratado cada vez mais por ativistas e pesquisadores como “genocídio”. Em uma live realizada em 13 de agosto de 2020 no canal do YouTube da Fundação Perseu Abramo<sup>310</sup>, o advogado Gabriel Sampaio resgatou a história da segurança pública brasileira para explicar a discrepância: “Nós viemos de um passado em que segurança pública se forma com segurança pública autoritária, que hoje sustenta o racismo estrutural do país.” Sampaio criticou o projeto nacional pós-escravocrata: “Os aparelhos de segurança pública serviram para sustentar o papel de subalternidade na transição pós-escravocrata determinada em nosso país com as leis penais, leis civis, leis de terras e a opção por não constituir um projeto nacional em que a população negra fosse valorizada em suas capacidades e potencialidades”. Mestre em Direito das Relações Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Gabriel Sampaio foi Secretário de Assuntos Legislativos do Ministério da Justiça durante o segundo mandato de Dilma Rousseff na Presidência da República, Conselheiro do Conselho Nacional de Política Criminal e Penitenciária e do Conselho Nacional de Direitos Humanos, e atribui o problema às elites dirigentes: “O caminho adotado, em especial pelas elites dirigentes de nosso país, foi sempre o de usar as ferramentas de segurança pública para manter o controle e a subalternidade do papel do elemento negro em

<sup>308</sup> *Vovô do Ilê Aiyê fala sobre a resistência à ditadura*. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/vovo-do-ile-aiye-fala-sobre-a-resistencia-a-ditadura/>> Acesso em: 01 jul. 2020.

<sup>309</sup> *75% das vítimas de homicídio no País são negras, aponta Atlas da Violência*. Disponível em <<https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,75-das-vitimas-de-homicidio-no-pais-sao-negras-aponta-atlas-da-violencia,70002856665>>. Acesso em: 13 ago. 2020.

<sup>310</sup> *Lançamento do Núcleo de Acompanhamento de Políticas Públicas (NAPP) da Igualdade Racial*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=obWbRIHUzDs&t=5742s>>. Acesso em: 13 ago. 2020.

nossa sociedade.” Ele afirma que parte do problema foi o pacto que deu origem à Constituição de 1988 e permitiu que diversos agentes autoritários e que perpetraram diversos crimes contra a humanidade não fossem responsabilizados: “Outra vitória que representa a aliança de forças conservadoras e autoritárias no campo institucional, e também seu vínculo com setores preponderantes de nossa elite econômica, também fez com que direitos sociais não tivessem aplicabilidade imediata.”

Muito tímida, Margareth não é de fazer escândalo, tampouco entra em discussões se não for incluída nelas – como aconteceu na de Taís Araújo com Ivete Sangalo. No entanto, ela também não é mulher de sentar e chorar. Desde sempre, Maga é conhecida por investir sozinha e correr atrás de seus sonhos. Ela não foi contratada por nenhum trio elétrico, mas em 1999 fundou o seu próprio bloco, batizado Os Mascarados. A artista conquistou o amor de muitos baianos ao trocar a corda e o abadá por ingresso “pipoca” e traje livre, o que levou os fãs a vestirem os mais variados e criativos tipos de fantasia, algo que havia sumido do carnaval baiano depois do advento das camisetas padronizadas que significam “ingresso comprado” para o desfile dentro do cerco fechado pela corda. No carnaval de Salvador, “pipoca” significa show de trio elétrico aberto, ou seja, democrático e contrastante com aquele que, para ser visto, é preciso ter o abadá de centenas ou milhares de reais. Normalmente, quando se olha de cima do caminhão, dentro do quadrado fechado pela corda, estão turistas e baianos de classes média e alta, maior parte brancos, enquanto, tanto os homens que seguram a corda quanto as pessoas que andam ao lado, são visivelmente menos abastadas, e negras, em sua maioria. Nos blocos de Maga – ela passou Os Mascarados para sua sócia em 2005, quando fundou o AfroPop, também aberto ao público – sempre foi diferente: diversão gratuita com estímulo à reflexão. Consciente de que no elevador social do prédio que leva cantoras ao estrelato ela não poderia entrar com a mesma passabilidade, aos 58 anos, Margareth Menezes teve a chance de comentar a questão da negritude, em nossa entrevista:

A questão que mais abordo no álbum *Autêntica* é a negritude. Eu tenho que tocar nesse assunto, porque é necessário, senão as coisas não mudam. E, agora, a gente está tendo uma oportunidade maior de ser ouvida. Estamos conseguindo, a partir de muita luta, essa conquista de poder ser ouvida, das pessoas entenderem que é uma coisa legítima, a representatividade. Então, eu quis pegar essa oportunidade,

no *Autêntica*, e levantar essas questões. Por isso eu fiz a música “Minha diva, minha mãe”, que é uma homenagem a minha mãe, em que eu falo da mulher negra, da ancestralidade. É importante levantar a autoestima das pessoas, o reconhecimento por tudo isso. A Luedji Luna [*cantautora negra do novo milênio*] me mandou uma música linda também sobre o mesmo assunto, chamada “Mãe Preta”. Caetano até escreveu assim, sobre esse disco:

“Mulher da sua própria vida, Margareth é uma voz que sobressai na multitudinária criatividade da música de carnaval soteropolitana. Entre tantas vozes, entre tantos sons de guitarras e tambores, Margareth emite um grito que se distingue pela Massaranduba da vida. No seu timbre inigualável, eis a itapagipana com canções novas, muitas delas de sua autoria, preparada para aquecer o coração da gente. O coração e o resto. Quem cantaria de Amor e Desejo assim? Que garganta melhor para celebrar a capoeira espalhada pelo mundo? Quem canta mais profundamente a mãe. E, depois, a mãe de novo?”

Ele fala que eu falo de mãe e de mãe de novo. Mas foi para pontuar mesmo essa presença.

Em sua fala, Margareth Menezes deixa claro que as atitudes da nova geração influenciam a maneira como ela vem lidando com temáticas sempre tão pungentes em sua trajetória, porém silenciadas pelos protocolos que, pouco a pouco, vêm sendo quebrados. Segundo Joel Zito, a compreensão da população de sua origem negra tem um papel revolucionário: “Grande parte da população é educada para achar que política é coisa para políticos. Em uma sociedade como a nossa, a consciência de negritude é revolucionária. Mesmo que o negro não faça um discurso político, o cabelo black power já é o discurso.”<sup>311</sup> Maga passou a ter consciência de que, mais do que sua composição e sua voz, seu corpo por si só é político, com a chegada da nova geração de cantautoras negras: “Venho vendo tanta menina cantando suas próprias composições que, quando estava planejando o *Autêntica*, pensei: ‘Ainda que tarde, tenho que gravar mais músicas minhas!’.” Mas por que tão tarde, Maga?

Faltava um pouco de coragem de minha parte para enfrentar isso. Infelizmente, a gente se acostumou inconscientemente a obedecer alguns costumes, mas estou achando muito bom essa quebra de paradigmas desse momento. Porque, na verdade, não tem nada a ver não enfrentar. Chegou a hora e é natural que seja assim. Os tempos mudaram. Hoje, estamos vendo várias mulheres cantoras vindo com suas composições, porque hoje existe independência na comunicação. Essas meninas mais novas estão chegando já na defesa da mulher negra. E essa galera nova está valorizando as mulheres mais velhas que trazem um legado, como Elza Soares, Dona Onete [*cantautora paraense que iniciou sua carreira nos anos 2000 com mais de 70 anos*]... Esse comportamento livre mostra que o que importa é a

<sup>311</sup> Disponível em <<https://www.facebook.com/101648441296519/videos/952065748604166>>. Acesso em: 12 ago. 2020.



música. Hoje, temos as plataformas digitais que, boas ou ruins, permitem que qualquer um coloque sua música para andar e crescer. É um tempo mais democrático. Porque, antes, ficávamos à mercê de gravadoras... Então, nesse lugar, eu acho que a composição ganha.

Margareth Menezes se descobriu nesse final da década 2010 através da nova geração de cantautoras e das feministas negras. Não à toa, compôs 25 minutos antes de entrar em uma live com Djamila Ribeiro, em julho de 2020, uma canção inspirada na trajetória de vida da filósofa e escritora best-seller. “Djamila ribeirão de luz” não estava pronta nem tinha previsão de gravação e lançamento, mas impactou a audiência ao mostrar que, nas entrelinhas, fica claro o resultado do encontro geracional de duas mulheres negras. Diz a letra:

O pássaro da liberdade chegou  
Voou por toda a cidade, planou  
Nasceu nos braços dos santos  
Voou por todos os cantos  
Cruzou a fronteira libertador

Seguindo seu Pai com os livros no altar  
Com a luz e potente força no olhar  
Acidente de inteligência  
De negritude e profunda potência  
Filha de Oxóssi, coração de Iemanjá

Seu despertar é de quem vem com dor  
Mulher de fé, capitã da geração  
Sua espada é sua caneta  
Clareza é sua potência  
Ensinando um povo a pegar a visão

Djamila Ribeirão de Luz  
Pra navegar nos mares do amor  
Oxalá é quem te conduz  
Tem guarnição de Ogum  
E Xangô no colo de Oxum  
E Nanã borocô

Djamila Ribeiro foi pega de surpresa e se emocionou. Depois, falou à revista Glamour<sup>312</sup>: “Vejo essa música com uma delicadeza do amor entre duas mulheres de gerações diferentes, que reconhece na outra a importância de ocupar novos espaços.” Atenta às novas gerações, Margareth está feliz por um lado, mas ciente de que as mulheres ainda não são tão incentivadas a atuar no mercado musical. Para a cantautora, qual é o motivo?

Não temos um aprendizado na escola, como existe em vários países, em que a própria instituição ajuda na descoberta do talento da pessoa. Aqui, o artista aprende na prática. Muita gente, inclusive, perde a oportunidade por não ter onde e como mostrar seu talento. Fora que a sociedade brasileira ainda está em processo de emancipação da mulher. Na Bahia, tem poucas mulheres tocando percussão. A primeira banda de percussionistas mulheres foi a [*Associação Educativa e Cultural*] Didá, criada por um homem, o Neginho do Samba [21/06/1955 - 31/10/2009], que foi quem abriu caminho para isso. Ele foi o maestro da banda Olodum e, depois, criou a escola de samba-reagge Didá, através da qual resgatava de meninas de rua. Era mais um trabalho social. Hoje, a gente vê mais meninas tocando baixo, guitarra, saxofone, mas ainda é um lugar de muito crescimento. Também tem o seguinte: não é uma coisa fácil viver de música. Não vamos nos iludir... Às vezes, os companheiros criam até uma concorrência, porque não conseguem entender que aquilo não é diversão, mas trabalho. Quando tem ciúmes, então, fica mais difícil ainda.

Para Margareth Menezes, a importância de se haver mais mulheres no mercado está ligada diretamente às mensagens que só elas podem transmitir. Segundo a baiana, as mulheres tem uma observação diferente sobre as coisas e uma sensibilidade que os homens não tem. Mas, afinal, o que a baiana tem para dizer que os compositores homens nunca disseram?

Tem vivências que só a mulher tem. E só a mulher entende e respeita o ser e o sagrado feminino. A natureza da mulher não é violenta. A gente percebe isso nas crianças: algumas são mais ativas, mas não violentas. A visão feminina tem mais sensibilidade. Tem pessoa que vê uma árvore e tem pessoa que vê um pedaço de pau. E tem ainda a pessoa que vê uma árvore com todo seu refinamento, com suas raízes, com um tronco todo desenhado... Acho que o homem, infelizmente, por sua própria história, pela maneira como lutou pelas coisas, não tem essa sensibilidade. A mulher compositora tem a facilidade de ir mais fundo. As poesias femininas são lindas, profundas. O homem está precisando abrir mais o coração.

Margareth – que afirma com veemência que não acha que “homem tem que ser morto, mas o pensamento machista” – compreende que, para o sexo

<sup>312</sup> Nova música de Margareth Menezes é inspirada na vida de Djamila Ribeiro. Disponível em <<https://revistaglamour.globo.com/Lifestyle/Cultura/noticia/2020/07/nova-musica-de-margareth-menezes-e-inspirada-na-vida-de-djamila-ribeiro.html>>. Acesso em: 02 jul. 2020.

masculino, o processo não é tão simples e que temos que observar as mulheres que também carregam o machismo em seu comportamento pelo “vício cultural”, como ela diz: “Parece coisa de maluco, mas é necessário que esse esforço venha de ambas as partes, mas claro, mais por parte do homem.” Djamila Ribeiro reforça a tese em *Quem tem medo de feminismo negro?*: “É necessário sair do senso comum, romper com o mito da democracia racial que camufla o racismo latente desta sociedade. Não podemos mais aceitar que mulheres negras sejam relegadas ao papel da exotização.”<sup>313</sup> Ainda assim, Maga sabe que ainda tem muitos desafios pela frente. Qual o principal deles?

Como compositora, eu tinha um grande desafio: precisava fazer um disco como o *Autêntica*. E realizar isso me deu mais certeza que eu preciso continuar gravando minhas músicas. Eu tenho que ocupar espaços e aproveitar as oportunidades que tenho de gravar composições minhas, porque é uma necessidade. Eu vi que preciso. É uma descoberta tardia, mas sem medo de ser feliz.

A cantautora não carrega mágoas – “não estamos precisando do ódio” – e celebra o fato de, aos 58 anos, estar com os olhos mais abertos do que nunca. Inclusive para aceitar conselhos. *Autêntica* não intitula nenhuma faixa do álbum de 2019 de Margareth Menezes, mas foi aceito como nome do disco depois que uma pessoa de sua equipe sonhou com o projeto antes de ele começar a ser concebido. “Não fui eu que escolhi, mas acho que o disco traz mesmo uma autenticidade”, reflete a cantora e compositora.

---

<sup>313</sup> RIBEIRO, 2018, p. 93.

## 8. Considerações finais

Alguns trechos de livros de Heloísa Buarque de Hollanda, Djamila Ribeiro, Marcia Tiburi, bell hooks, Virginia Woolf, Susan Sontag, Patrícia Galvão e Gayatri Spivak parecem trazer respostas para os tantos por quês que essa tese suscita, bem como os artigos e teorias de alguns homens que permiti comentarem algumas passagens, citando-os. Parecem, mas não encerram o assunto, afinal, não é fácil nem possível tratar como iguais as experiências de sete mulheres com diferentes trajetórias, atuando em diferentes mercados, e encarando distintos obstáculos. Das sete mulheres, duas são nordestinas migrantes (Anastácia e Roberta Miranda), três são negras da periferia sendo duas delas assumidamente lésbicas (Margareth Menezes e, as assumidas, Leci Brandão e Sandra de Sá ) e duas são brancas e bem nascidas (Martinha e Joyce). Todas elas seguem acompanhando ou tentando se familiarizar com as ondas feministas, assim como eu e Marcia Tiburi o fazemos.

Eu mesma durante muito tempo não queria me dizer feminista, pois achava a palavra pouco radical no sentido de que ela me parecia voltada à divisão de luta de classes no mundo. Demorei a elaborar isso. Gênero e sexo sempre me pareceram mais categorias de opressão do que de análise, e demorei a assumir que era preciso enfrentar essa opressão por meio de seus próprios termos<sup>314</sup>.

Nesse sentido, Joyce Moreno e Leci Brandão se mostraram as mais íntimas da palavra há mais tempo, enquanto as outras não tiveram a oportunidade de experimentar se aprofundar no assunto. No entanto, todas elas tiveram atitudes instintivas de autodefesa ao longo de suas carreiras, o que me leva a crer que foi o motivo para que conseguissem viver de música, mesmo que encontrando tantos obstáculos pelo caminho. Leci, inclusive, mostrou-se uma mulher muito à frente do seu tempo ao se assumir homossexual em uma entrevista que lhe custou seu banimento – ou, para usar um termo atual, “cancelamento” – por algum tempo. Joyce também foi banida, mas porque teve peito para enfrentar um executivo de gravadora em um tempo em que, como diz Roberta Miranda, a indústria era comandada por homens de “bota e chapéu”. A cantora sertaneja, por sua vez, chegou a subir na mesa de um desses “coronéis” pensando em violentá-lo após sofrer uma das violências mais comuns no mundo das mulheres: o assédio moral. O homem queria que ela desse parceria em sua composição – ato que, pela lei do

---

<sup>314</sup> TIBURI, 2018, p. 99.

direito autoral pode ser entendido, inclusive, como crime – para um cantor em troca da oportunidade de ser gravada pelo sujeito. Por ser “irredutível”, acabou trilhando um caminho solitário.

Anastácia sempre dividiu seus amores – que eram também seus parceiros musicais – com outras mulheres e, primeiro testemunhou um deles rasgar suas composições e, depois, viu o outro lhe abandonar e fazer sucesso sem citá-la ao falar de suas parcerias. Martinha teve todo o apoio do maior mediador do Brasil, Roberto Carlos, no entanto nunca conseguiu conciliar sua carreira com sua vida amorosa. Margareth Menezes superou devagar as barreiras de um mercado que, no estado mais negro do Brasil, fabricou cantoras brancas e não deu o merecido espaço à cantautora que mais tem a cara da Bahia. Ela gravou canções próprias, mas só se sentiu à vontade para cantar suas composições quando se viu respaldada pela terceira e quarta ondas feministas. Sandra de Sá foi a entrevistada mais difícil de analisar, pois, ao mesmo tempo em que deu a tantos negros brasileiros um sentimento de pertencimento, ela não traz as questões tão pungentes na atualidade ao seu discurso. Todas elas foram assediadas, violentadas, vilipendiadas, silenciadas em algum momento de suas trajetórias. A maioria precisou de algum tipo de mediação masculina para “passar na prova” e ser aceita no mercado. Curiosamente, todas elas tiveram mães fortes, inspiradoras e que apoiaram suas escolhas, mesmo sabendo que veriam as filhas sofrerem.

“Na escolha do entrevistado está uma mensagem, e no formato da entrevista está um viés por onde o jornalista pode temperar com mais liberdade sua criação. Pode lembrar que escrever, afinal, também é uma forma de denúncia”<sup>315</sup>, disse a jornalista Ana Arruda em entrevista a Carla Muhlhaus. Se no início do trabalho, optei por usar como método a entrevista para dar voz às cantautoras, ao longo do processo fui percebendo que ela me permitiria trazer o tempero do qual Ana Arruda fala e, de alguma forma, denunciar aquilo que, sozinha ou só com as teorias, eu não conseguiria. Fui endossada pela historiadora Mary Del Priore, a quem também entrevistei:

Você faz muitíssimo bem. Eu também vou direto à fonte. Para mim, ela que fala. Talvez seja uma volta ao positivismo, entre aspas, mas eu acho que as teorias

---

<sup>315</sup> MUHLHAUS, 2007, p. 40.

acabam se enfraquecendo na medida em que elas se sucedem com tal velocidade que ninguém consegue acompanhar. E, na realidade, elas mudam muito pouco o que fundamentalmente querem dizer: que a mulher sempre foi explorada, que nós somos uma sociedade machista/patriarcal.<sup>316</sup>

Por ser ela uma especialista na história do Brasil e dos brasileiros, a conversa com Mary Del Priore me inspirou muito e respondeu algumas questões mais primárias que nenhuma das cantautoras suscitou em nossas entrevistas. Mary oferece uma explicação usando a própria história da formação de nosso país:

Se formos pensar na origem do patriarcado, temos que ir ao paleolítico. Mas, vendo o Brasil, como outras culturas, a gente pensa que o machismo/patriarcado foi trazido pelos europeus no momento da colonização, mas os europeus já vão encontrar essa cultura entre os indígenas. A questão do cacicado feminino, por exemplo, e da divisão definida de tarefas dentro das nações, o que era afazer de homem e o que era de mulher... Mas vamos falar dos africanos, que vêm de uma África plural, em que há tradição matrilinear, mas também há muita tradição patriarcal. Sobretudo as etnias que vem para o Brasil de regiões da Nigéria, do Togo e do Congo são sociedades extremamente patriarcais, e não difere muito do patriarcado nordestino. Ele tem uma grande casa, onde vive com todos os seus agregados, com todas as suas mulheres – as etnias poligâmicas – o que gera uma certa insegurança para a mulher, que está sempre na disputa pelo lugar de primeira esposa. Em algumas dessas sociedades, o prazer feminino é esterilizado. E vem daí uma tradição patriarcal de exclusão, da mulher, do erotismo e do prazer, que já é algo que a Igreja vai fazer no século XVIII. Portanto, você tem o encontro de três culturas diversas e todas têm em comum esse eixo, que é o patriarcalismo. As palavras também têm história, e eu lembro que “patriarcalismo”, até os anos 70, queria dizer “uma família, um lar, onde o nome era passado ao filho”. O patriarca era sinônimo de amparo, de benevolência, de pessoa que velava por essa grande família. E, a partir dos anos 70, com o movimento feminista, o patriarcalismo machista passou a ser uma forma de abordar as relações entre homens e mulheres, na qual elas são excluídas. Mas veja bem: não tem como discutir patriarcalismo e machismo sem conhecer os homens, que são tão vítimas quanto nós. Eles são criados para corresponder a um padrão. É um sistema que não faz bem a nenhum lado.<sup>317</sup>

Na perspectiva dessa cultura falocêntrica da qual a historiadora fala, Mirele Jacomel afirma, em sua tese de doutorado, que “há uma tendência em a mulher assumir para si tudo o que diz respeito a subjetividade, como a submissão, a aceitação, o silenciamento, etc”<sup>318</sup>. Contudo, a pesquisadora afirma que, na perspectiva dos estudos culturais, “é necessário compreender que, mesmo transgredindo espaços privados com sua liberdade social, a mulher é livre também para desejar retornar a esses espaços, sem a prerrogativa do retorno ao status

<sup>316</sup> Entrevista concedida em 13 de novembro de 2019.

<sup>317</sup> Idem.

<sup>318</sup> JACOMEL, 2012, p. 134.

quo”<sup>319</sup>. É nesse contexto que a filósofa Djamila Ribeiro afirma que, como negra, ela não quer mais ser objeto de estudo, mas sujeito da pesquisa, e denuncia:

O Brasil é o país da cordialidade violenta, em que homens brancos se sentem autorizados a aviltar uma mulher negra e depois dizer que foi só brincadeira, ou se esconder na pecha de que carioca é desbocado. O país que foi o último do mundo a abolir a escravidão e no qual a população negra é acusada de violenta se denuncia o racismo. O país onde todos adoram samba e Carnaval, mas onde se mata mais negros no mundo. O brasileiro não é cordial. O brasileiro é racista.<sup>320</sup>

O feminismo negro examina o impacto do sexismo sobre as mulheres negras durante a escravidão, a desvalorização da natureza feminina negra, o sexismo dos homens negros e o racismo dentro do recente movimento feminista. Para Silvio Almeida, existe um projeto maior que tem dificultado a correção de erros históricos e a alta hospitalar das machistas e racistas em recuperação, ou seja, daquelas mulheres que são vítimas, mas não conseguiram ainda identificar para se desvincular de sua própria formação:

O Brasil é um país que pouquíssimas vezes na história teve democracia. Poucos presidentes foram eleitos. É um país que não desenvolveu nem instituições, nem cultura democrática. Para manter 54% da população de maneira subalterna, é necessária uma brutalidade por parte do Estado muito maior, tanto do ponto de vista prático da violência quanto de uma reprodução cultural que naturaliza a dominação dos brancos sobre os negros. De uma maneira muito mais sofisticada.<sup>321</sup>

O depoimento do jurista tem respaldo histórico em Stuart Hall, que enfatiza que “negro nunca constituiu uma identidade dada. Sempre foi uma identidade instável, psíquica, cultural e politicamente. É, também, uma narrativa, uma história. Algo construído, contado, dito, não simplesmente encontrado”<sup>322</sup>. O sociólogo narra sua observação sobre o fenômeno jamaicano para explicar sua afirmação. Segundo ele, negros e mestiços viveram mais de trezentos anos sem se autodenominarem negros. Na década de 1970, com a crise política e econômica que levou o país a um estado de violência endêmica, a identidade virou uma

<sup>319</sup> JACOMEL, 2012, p. 134.

<sup>320</sup> RIBEIRO, 2018, p. 78.

<sup>321</sup> “*Sem espaço do sonho, a vida vira pura miséria*”, diz jurista Silvio Almeida. Disponível em <<https://www.uol.com.br/eco/ultimas-noticias/2020/06/11/mortes-por-racismo-representam-fracasso-do-homem-branco-diz-jurista.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

<sup>322</sup> Stuart Hall, “Minimal selves”, In *Identity: the real Me*, p.45. p. 319

questão: “Negro é uma identidade que precisou de ser aprendida, e só pôde ser aprendida naquele determinado momento.”<sup>323</sup>

Talvez, assim como os negros, as mulheres também precisaram entender sua identidade a partir de um aprendizado, e as mulheres negras, uma outra identidade. “Anônimo, que escreveu tantos poemas sem cantá-los, com frequência era uma mulher”<sup>324</sup>, já disse Virginia Woolf. As cantautoras em destaque conseguiram romper com esse anonimato, mas não tiveram o êxito de conquistar posições, pagamentos e respeito iguais aos que viram tantos pares homens ganhar ao longo dos tempos. A luta delas é por uma sociedade com justiça social, por equiparação e por equidade, livre de desigualdades e violência. Todas aguardam uma resposta positiva para a grande pergunta que atravessa os séculos: “Pode o subalterno falar?”<sup>325</sup>

---

<sup>323</sup> Stuart Hall, “Minimal selves”, In *Identity: the real Me*, p.45. p. 319.

<sup>324</sup> WOOLF, 2014, p. 73.

<sup>325</sup> SPIVAK, 2010, n.p.



## 9. Nota da Autora

Os anos de 2018, 2019 e 2020 foram de um mergulho profundo na história das cantautoras às quais escolhi dar voz em minha tese. Mais do que isso, foram dois anos e meio de um mergulho profundo dentro de mim mesma. Identifiquei-me com muitos dos sentimentos e das reações que essas mulheres tiveram em episódios que viveram. O que parecia distante de minha realidade me permitiu compreender ainda mais as experiências de grandes amigas com as quais convivo há anos e que me preenchem constantemente com valores que, até ser eu uma mulher em busca de empoderamento, não conhecia. Alguns, eu até já praticava, mas sem saber que no futuro teriam nome e explicação. Aos 12, escrevi meu primeiro poema, que nunca virou canção, mas me deu o prêmio no concurso de poesia da escola.

O dia amanhece  
O sol aparece  
E no rosto de uma criança  
Brilha uma enorme esperança

Esperança de uma vida melhor  
Com riquezas, alegrias e amor  
Não precisando conviver  
Com a pobreza e a dor

Pessoas passam de um lado para o outro  
Principalmente magnatas e peruas  
Mas não conseguem perceber  
Que eles são apenas meninos de rua

Com doze anos eu sofria com a condição das crianças que, diferentemente de mim, viviam em condições humanamente precárias, em ruas por onde eu passava de carro ou a pé, sempre alimentada e bem vestida. Na escola, eu chamava meu irmão mais velho para me defender dos meninos que de alguma forma me ameaçavam e, inspirada nele, eu também batia nos meninos que praticavam *bullying* com meu melhor amigo, que só muitos anos depois assumiria sua homossexualidade. Eu tinha uma amiga negra, a filha da funcionária da

escola, e achava que nos entendíamos muito bem, no entanto levei anos para entender porque ela trocou a bolsa em uma ótima escola particular por uma vaga em um colégio público, onde, eu vim a saber por sua mãe, ela se sentia mais à vontade. Na adolescência, minhas melhores amigas eram lésbicas e eu por muitas vezes fui confundida com as meninas dos grupos com os quais andava, e meus namorados eram ligados às artes, o que causava uma certa preocupação em meus pais. Pertencimento é o que os meninos de rua, o homossexual, a negra, as lésbicas e os artistas não tinham. E eu, “privilegiada” por ser branca, heterossexual, criada em uma família de classe média alta, oriunda de uma sociedade provinciana e patriarcal, não tinha um lugar de fala bem definido, mas era dona de uma escuta atenta e solidária.

Eu apoiava todo mundo, e tinha muitos ombros amigos para chorar os muitos anos em que tive dificuldade de impor o lugar aonde eu queria estar. Em casa, todo mundo tinha muita opinião, só eu não podia falar. Meus primeiros namorados achavam que podiam me dizer o que vestir, o que fazer e como eu devia encarar a liberdade que eles pleiteavam para si. No mercado jornalístico, tentaram de todas as formas me mostrar que escrever sobre música era coisa para homem. Meus livros, precisei fazer malabarismo para lançar. Cheguei a ouvir um editor me dizer que não conhecia uma boa biógrafa mulher. Na música, bom, a música parece que veio para me permitir extravasar tanto sentimento represado. E, como não troquei efetivamente de mercado e não deu tempo de eu colher histórias nesse campo no qual eu acabei de começar, eu prefiro me ater agora aos lugares onde, sim, eu tinha mais passabilidade do que muitas das minha amigas, mas muito menos do que qualquer homem. Fosse mais jovem, menos experiente, menos articulado, menos inteligente, ele sempre ia passar na minha frente.

Esse é um pequeno resumo de 40 anos de vida e pelo menos 25 de enfrentamento aos preconceitos. Foi mais ou menos a partir dos 15 anos que eu comecei a reagir a tudo e todos que tentavam me calar ou assediar de alguma forma. Eu nem sabia que existiam palavras como “feminismo”, “sororidade”, “machismo”, “sexismo”, “misoginia”, “patriarcado”, “assédio moral”, “assédio sexual”, mas estava ali, adolescente e já adulta, brigando por respeito de parentes, colegas e namorados, por um espaço profissional salubre, por um lugar de fala,

por oportunidade igual a que via meus colegas terem. A terceira onda do feminismo já tinha chegado, mas os debates não estavam tão acirrados, afinal, o brasileiro cordial que diz não ser racista nem machista ou não deixava eu completar a frase – colocando em prática o que hoje chamamos de *mansplaining* – ou me fazia acreditar que meu papo era loucura – o famoso *gaslighting*.

Eu não estava efetivamente nas passeatas de 2013 – porque desconfiei do fundo estratégico que podia culminar em uma revolução política da qual eu não pensava em participar – mas eu acompanhei absolutamente todos os temas discutidos por mulheres, branca e negras, por membros dos grupos LGBTQIA+, e por integrantes da classe artística, e compartilhei a maioria das hashtags mais populares nas redes sociais. Aliás, foi com elas que eu percebi que, para todos os temas polêmicos, eu tinha uma experiência a partilhar. Já atenta à quarta onda feminista, as experiências de intercâmbio na Argentina – durante o mestrado – e nos Estados Unidos – durante o doutorado – também me fizeram ver que o Brasil está evoluindo muito lentamente social e politicamente no que diz respeito às questões que hoje são básicas dos direitos humanos. Com o lançamento de meu segundo livro<sup>326</sup>, que escrevi, editei, divulguei e distribuí (no Brasil e no exterior) sozinha, confirmei que toda a opressão que tentaram me impor me causou alguma autorrepressão, mas não me paralisou. E, já em vias de deixar os Estados Unidos, em uma viagem com meu marido – esse, sim, um homem “feminista” –, em que dirigimos do norte ao sul, indo pelas cidades onde a música negra e o rock nasceram e voltando pelas cidades onde aconteceram os eventos ligados à luta dos negros por direitos civis, eu me senti empoderada e inspirada. E, para usar a palavra que estava tão na moda, escrevi a letra da canção “Em poder há” e pedi a Marcelo Duani, um amigo do Rio Grande do Sul, negro<sup>327</sup>, para compor uma melodia alegre, daquelas que nos fazem abrir os braços e, de olhos fechados, entregar-nos à dança:

<sup>326</sup> *Discobiografia Mutante: Álbuns que revolucionaram a música brasileira* é uma biografia bilíngue dos álbuns da banda Mutantes, lançado em agosto de 2018 no Brasil e, em janeiro de 2019, nos Estados Unidos.

<sup>327</sup> A escolha não foi nenhum tipo de estratégia. Em uma de minhas primeiras moradas fora da casa dos meus pais, dividi apartamento com Marcelo Duani, um gaúcho cheio de suingue no ritmo e na voz que tentava a sorte no Rio de Janeiro, e nos prometemos compor juntos um dia em uma época em que não se debatia tanto questões sobre racismo ou machismo. “Em poder há” surgiu pedindo uma melodia suingada que eu, muito afeita ao rock, achei que não ia conseguir compor.

Quero um lugar  
 Onde tempo não é dinheiro  
 Gastar é ganhar  
 Que seja maneiro  
 Lugar pra juntar  
 Eu e o mundo inteiro  
 Manifestar o verbo  
 Vamos cantar

Pra que a música se faça entender  
 Grande poder da arte  
 Toda arte  
 Impedimento não haja  
 E a igualdade já

Em poder há  
 Em poder há ou está  
 Empoderar quem eu sou  
 Mudar o mundo onde estou

Fazia tempo que eu não dançava. Dançar é para quem está leve. Em 2019, eu voltei a querer dançar. Não foi fácil porque, a cada conversa com uma cantora, eu sentia um baque em minhas energias. Ao mesmo tempo, eu sentia nelas um certo otimismo e uma satisfação em ver que as gerações de mulheres de hoje ainda têm dificuldades, mas nada parecido com o que elas vivenciaram. A história não está encerrada, tampouco podemos aceitar com um sorriso no rosto os números que o Ecad e o Data SIM me apresentaram ou as novas tentativas de assédio que eu mesma sofri – e imagino que todas as cantoras, jornalistas, pesquisadoras, escritoras – até as vésperas de finalizar este trabalho. Difícil encontrar as respostas ou os caminhos para uma sociedade justa? Certamente. No entanto, o que nos contam Anastácia, Martinha, Joyce Moreno, Leci Brandão, Sandra de Sá, Roberta Miranda e Margareth Menezes deve servir para buscarmos no passado experiências que não podemos repetir no presente e no futuro, e para avaliarmos se o papel das mulheres que cantam o que compõem ainda não está subjugado no mercado musical e na sociedade brasileira. Afinal, pergunto, quando

pensamos em cânone da música nacional, quantas ou quais cantautoras vêm à nossa mente?

## 10. Referências bibliográficas

ABU-LUGHOD, Lila. *Veiled sentiments – Honor and poetry in a beduin Society*. Oakland: University of California Press, 1986.

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALBIN, Instituto Cultural Cravo. *Mulheres compositoras na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2004.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

AMANTINO, Marcia; PRIORE, Mary Del. *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

\_\_\_\_\_. *La entrevista, una invención dialógica*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos –1974-1983: A exposição da música pop no Brasil*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

BENNETT, Jessica. *Clube da Luta Feminista*. Rio de Janeiro, Fábrica 231, 2018.

BERTH, Joice. *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter – On the discursive limits of “sex”*. New York: Roudedge, 1993.

\_\_\_\_\_. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith; WEED, Elizabeth. *The question of gender – Joan W. Scott’s critical feminism*. Indiana: Indiana University Press, 2011.

CITRON, Marcia J. *Gender & the musical canon*. Illinois: University of Illinois Press, 2000.

COOK, Susan C.; TSOU, Judy S. *Cecilia reclaimed – Feminist perspectives on gender and music*. Illinois: University of Illinois Press, 1994.

COTT, Jonathan. *Susan Sontag: Entrevista completa para a revista Rolling Stone*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

- DAVIS, Angela. *Uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2019.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga – Uma história de vida*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999.
- DINIZ, Júlio Cesar Valladão. *Literatura em translação*. In: *Leituras sobre música popular*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Música Popular: Leituras Desleituradas*. In: *Literatura e Mídia*. Editora PUC-Rio: São Paulo, 2002.
- DUNN, Leslie C.; JONES, Nancy A. *Embodied voices – Representing female vocality in western culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Ed. Fator, 1983.
- FAOUR, Rodrigo. *A noite e as canções de uma mulher fascinante*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- FIOL-MATTA, Licia. *The great woman singer – Gender and voice in Puerto Rican music*. Durham and London: Duke University Press, 2017.
- FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda – Em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- GAAR, Gillian G. *She's a rebel: The history of women in rock & roll*. Washington: Seal Press, 1992.
- GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: A autobiografia precoce*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Estudos culturais e seu legado teórico*. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Minimal Selves*. In: *Identity: the real me*. London: Institute of Contemporary Arts, 1988.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Explosão feminista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- HOOKS, bell. *Ain't I a woman: Black women and feminism*. Londos: Pluto Press, 1990.

\_\_\_\_\_. Feminism is for Everybody. Cambridge: South end Press, 2000b.

\_\_\_\_\_. Feminist Theory: from margin to center. New York: South End Press, 2ª Ed. [1984] 2000.

\_\_\_\_\_. *O feminismo é para todo mundo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

\_\_\_\_\_. *Olhares negros: Raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

KEARNEY, Mary Celeste. *Gender and rock*. New York: Oxford University Press, 2017.

KEHL, Maria Rita. *Um só povo, uma só cabeça, uma só nação*. In: NOVAES, Adauto. Anos 70 ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Senac RJ, 2005.

MALCOLM, Janet. *A mulher calada - Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou! Uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MARIA, Julio. *Elis Regina: Nada será como antes*. São Paulo: Editora Master Books, 2015.

MCCANN, Bryan. *Hello, hello Brazil – Popular music in the making of modern Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 2004.

MCCLARY, Susan. *Feminine endings – Music, gender & sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MCDONNELL, Evelyn; POWERS, Ann. *Rock she wrote: Women write about rock, pop, and rap*. London: Plexus Publishing, 1995.

MORENO, Joyce. *Fotografei você na minha rolleyflex*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1997.

MUHLHAUS, Carla. *Por trás da entrevista*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires, Amorrortu, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NETO, Lira. *Maysa – Só uma multidão de amores*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

POWERS, Ann. *Good Booty – Love and sex, black & White, body and soul in American music*. New York: Dey St, 2007.



PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: Sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

REED, Kate. *New directions in social theory – Race, gender & the canon*. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications, 2006.

RHODES, Lisa. *Electric Ladyland – Women and rock culture*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2005.

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

\_\_\_\_\_. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. *Quem tem medo de feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RODGERS, Tara. *Pink Noises – Women on electronic music and sound*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 3ed. São Paulo: Cortez, 2012.

SCOTT, Joan. *Gender: a useful category of historical analyses*. In: SCOTT, Joan. *Gender and the politics of history*. New York: Columbia University Press, 1989. Tradução de: Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de canções no Brasil*. Edusp: São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. *Semiótica da canção – Melodia e letra*. São Paulo: Escuta 1994.

TIBURI, Márcia. *Feminismo em Comum para Todas, Todes e Todos*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

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

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VENTURA, Zuenir. 1968. *O ano que não terminou*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988

WHITELEY, Sheila. *Women and popular music – Sexuality, identity and subjectivity*. Oxon, Routledge, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. Companhia das Letras: São Paulo, 1989.

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

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## 11. Anexo

Quando pensei em aprofundar a pesquisa sobre as cantautoras, almejei, para engrossar o coro, entrevistar um enorme número delas e trazer, além das veteranas, as vozes das que eu já havia entrevistado, sendo elas também expoentes de gerações mais recentes. No entanto, concluí que, quanto mais conteúdo tivesse, mais difícil seria definir e justificar o recorte da tese. Decidi, então, usar o espaço do Anexo para trazer vozes que me sensibilizaram quando comecei a mergulhar em suas biografias, no trabalho para o programa *Mulheres do Brasil* (2014) e para a matéria de lançamento do relatório “Por elas que fazem a música” (2018), da UBC. Selecionei alguns trechos de entrevistas realizadas com outras cantautoras diferentes das que destaco neste trabalho, e com eles eu finalizo o início desse debate, que ainda tem muito a render.

Sueli Costa:

Fiz minha primeira música com 17 anos, em 1960, sem ter noção de que esse era um universo masculino. Foi algo natural. Quando comecei a participar de saraus e eventos musicais, entrei em um ambiente cheio de homens e acabei percebendo que as amigas da escola se afastaram. Mas eu só queria saber de música e só me dei conta do machismo quando, depois de ver uma canção de minha autoria ganhar o terceiro lugar em um festival de 1970, ouvi um compositor dizer que, para mulher, eu compunha bem. Tento esquecer esse episódio até hoje.<sup>328</sup>

Cátia de França:

Na Academia Brasileira de Ciências, só 14% são do sexo feminino, e, em 102 anos, nunca houve uma presidenta. Nas universidades federais do Brasil, dos 63 reitores, apenas 19 são mulheres. Enquanto houver frases como “Vem com essa roupa de novo que te dou um bônus” ou “Se está achando difícil, vai fazer balé”, essa realidade não vai mudar. Até hoje, quando pego o violão, quase sempre surge um comentário “elogioso” em seguida: “Você toca feito homem.” Imagine quando vim da Paraíba e aportei no Rio de Janeiro, em 1972, para começar a fazer voz e violão na noite? E ainda sou negra, índia, cigana. Não cheguei a sofrer abordagens machistas, mas é que minha alegria de estar no palco também me imunizou. Meus orixás me ajudaram muito, sempre.<sup>329</sup>

<sup>328</sup> Levantamento da UBC revela disparidades entre mulheres e homens associados: eles são 90% dos maiores arrecadadores, e elas recebem, em média, 28% a menos. Disponível em <<http://www.ubc.org.br/Publicacoes/Noticias/9164>>. Acesso em: 01 out. 2020.

<sup>329</sup> Idem.

Fernanda Abreu:

Cara, eu não me sinto nem muito cantora nem muito compositora. Eu me sinto mais artista. Eu me sinto mais trabalhando com uma linguagem estética através da música, da dança, dos assuntos, do que exatamente cantora, compositora. Apesar de eu adorar chegar no hotel e escrever “profissão: cantora e compositora”. Não esqueço dos dois.<sup>330</sup>

Marisa Monte:

Eu nasci numa casa só de mulheres e, na vida adulta profissional, praticamente migrei para um meio muito masculino. Não só os músicos e os técnicos, mas a maioria da mão de obra para música é masculina. Isso reflete um pouco uma realidade feminina como um todo no Brasil. Em um país em que, apesar de sermos 52% da população, as mulheres no Congresso são 10%, a representatividade da mulher como um todo na sociedade está mal. Não acho que deveríamos ter mais mulheres do que homens na música, mas, no mínimo, a mesma proporção.<sup>331</sup>

Daniela Mercury:

Compor é como falar. Desde menina, escrevo tanto quanto falo. Desde os meus álbuns com o Cia Clic, eu componho. Fui aprendendo a fazer músicas para eu cantar. Não foi fácil acreditar em mim como compositora, já que eu ouvia e cantava as músicas de grandes compositores e músicos talentosos. Como compositora, também sofri muito machismo tanto dos diretores das minhas gravadoras, quanto dos críticos que tendem a não acreditar que uma grande cantora possa ser também grande compositora. Hoje, tenho muito orgulho de todas as músicas que compus. E gosto muito de cantar o que componho, pois expressa mais claramente o que sinto e penso em cada momento.<sup>332</sup>

Zélia Duncan:

Eu sempre fui cantora, sempre me senti cantora. Para mim, foi muito louco me revelar pelas minhas próprias músicas. Isso me deu algo singular. Isso me deu o que todo artista precisa, que é personalidade. Minhas músicas somadas ao meu jeito de cantar são a artista que eu sou. Cantar, para mim, realmente, é tudo. Mas foi através do canto que eu encontrei um jeito de dizer as minhas próprias palavras. E vice-versa: minhas palavras me deram voz. Então, eu não me imagino hoje em dia sem ter composto. Até por esse fato, quando vou cantar uma coisa

<sup>330</sup> MÚSICA. Mulheres do Brasil. Rio de Janeiro: Canal Bis, 10 de setembro de 2014. Programa de TV. Disponível em <<https://globosatplay.globo.com/assistir/canal/mulheres-do-brasil/t/rKFv5PvvCL>>. Acesso em: 10 set. 2020.

<sup>331</sup> Levantamento da UBC revela disparidades entre mulheres e homens associados: eles são 90% dos maiores arrecadadores, e elas recebem, em média, 28% a menos. Disponível em <<http://www.ubc.org.br/Publicacoes/Noticias/9164>>. Acesso em: 01 out. 2020.

<sup>332</sup> Entrevista concedida em 28 de maio de 2020 para projeto ainda inédito.

que não é minha, eu tenho a minha personalidade como autora para cantar. Compor reforçou a cantora que eu queria ser e que eu espero ser um dia.<sup>333</sup>

Ana Carolina:

É muito bonito esse momento em que as mulheres começam a ter o próprio texto, essa coisa da cantautora. Fazer parte disso, nem sei se eu mereço... É uma honra! É uma coisa incrível! É uma coisa muito importante, a coisa da emancipação da mulher, esse momento em que ela define: “Eu que vou dizer”. E, como eu sou cantora, eu sinto até nas parcerias que a voz final é minha. Sou eu que vou dizer “vou gravar” ou “não vou gravar”. Porque, no final, tem a cantora para decidir. Essa coisa de cantora me assusta. Parece que não sou eu. Gosto de tocar violão, de compor. Gosto de ficar nesse exercício da composição. Mas, quando eu subo no palco, tenho que cantar. Cantora é Elis Regina. Eu sou cantautora. Eu estou ali defendendo meu negócio.<sup>334</sup>

Pitty

Eu peguei uma época em que nós mulheres já podemos dizer melhor ou mais o que a gente pensa e sente. A gente tem nossas particularidades em relação à busca de autonomia, em relação a se posicionar dentro da sociedade, em relação à liberdade, a poder. É uma coisa da qual eu gosto de falar sobre. É uma questão que ainda não está resolvida e provavelmente ainda vou escrever bastante sobre isso.<sup>335</sup>

Vanessa da Mata:

Acho que não existe nada mais natural do que a voz feminina. A primeira voz que a gente ouve é a da nossa mãe. O Brasil é muito feminino. Tem muita gente que é muito apaixonada por cantoras, no Brasil. Mas eu acho que a gente nunca teve tantas cantautoras no mercado quanto agora. Acho que isso é um sintoma da mulher, da nossa independência, do nosso poder falar, da nossa expressão não ser mais uma surpresa. É natural.<sup>336</sup>

Mart’Nália:

Eu me sinto mais músico, mais artista, do que cantora e compositora. Se eu não compor, tá tudo certo. Quem nunca fez uma música? Nem que seja um pedacinho, uma coisinha que ficou na cabeça, para a namorada, para o cachorro, para o filhote. Mas, quando você está mais próximo da música, você vai se empolgando. Minha música é mais feita assim.<sup>337</sup>

<sup>333</sup> MÚSICA. Mulheres do Brasil. Rio de Janeiro: Canal Bis, 10 de setembro de 2014. Programa de TV. Disponível em <<https://globosatplay.globo.com/assistir/canal/mulheres-do-brasil/t/rKFv5PvvCL>>. Acesso em: 10 set. 2020.

<sup>334</sup> Idem.

<sup>335</sup> Idem.

<sup>336</sup> Idem.

<sup>337</sup> Idem.

Leticia Novaes, a Letrux:

Conheço alguns professores particulares de música. A maioria é homem e dá aula para meninos, com pouquíssimas alunas meninas. Os pais devem respeitar a vontade dos filhos com suas atividades extracurriculares, mas é importante incentivar a ida a shows, concertos, mostrar musicistas em vídeos, ao vivo. Sem essa de “menina não pode”. Sempre existiu machismo, mas melhorou graças às lutas do feminismo. Achei chocante que, entre os 100 maiores arrecadadores de 2017, apenas 10 foram mulheres. E fiquei triste com a porcentagem de instrumentistas. Precisamos incentivar nossas meninas a estudarem música! Todo mundo pode tudo, o preconceito e o medo estragam muitas trajetórias, infelizmente.<sup>338</sup>

Mariana Aydar:

A mulher está crescendo, se impondo, se empoderando, falando dessas questões e sentimentos que só uma mulher sabe. Hoje estamos muito mais atentas e devemos muito às redes sociais. Em 2007, não éramos tão unidas e nem tínhamos informações tão rapidamente. É complicado ser mãe, mulher, compositora, cantora e dar conta de tudo. A gente precisa de um rede, de ajuda mesmo. E de força, foco, disciplina, usar bem o tempo que temos para administrar tudo.<sup>339</sup>

Tulipa Ruiz:

Em Portugal, eles usam muito o termo “cantautora” e, quando eu ouvi essa palavra, ela me representou. Sempre que falam “cantora e compositora”, eu sinto um tipo de desconforto que não sei explicar por quê. Antigamente, em check-in de hotel, é sempre muito difícil. Musicista? Não. Vocalista é mais legal do que cantora e compositora. É comprido, é muita coisa, é pernóstico. Quando cheguei nessa palavra, cantautora, ela me representou.<sup>340</sup>

<sup>338</sup> Levantamento da UBC revela disparidades entre mulheres e homens associados: eles são 90% dos maiores arrecadadores, e elas recebem, em média, 28% a menos. Disponível em <<http://www.ubc.org.br/Publicacoes/Noticias/9164>>. Acesso em: 01 out. 2020.

<sup>339</sup> Idem.

<sup>340</sup> MÚSICA. Mulheres do Brasil. Rio de Janeiro: Canal Bis, 10 de setembro de 2014. Programa de TV. Disponível em <<https://globosatplay.globo.com/assistir/canal/mulheres-do-brasil/t/rKFv5PvvCL>>. Acesso em: 10 set. 2020.