

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

**MEMÓRIAS COMPOSTAS:
NARRATIVAS DE CANTORAS-COMpositoras NO RIO DE JANEIRO**

LUÍSA DAMACENO DE LACERDA

RIO DE JANEIRO, 2017

**MEMÓRIAS COMPOSTAS:
NARRATIVAS DE CANTORAS-COMpositorAS NO RIO DE JANEIRO**

por

LUÍSA DAMACENO DE LACERDA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Martha Tupinambá de Uihôa.

Rio de Janeiro, 2017

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

131

Lacerda, Luísa Damaceno de
Memórias compostas: narrativas de cantoras-
compositoras no Rio de Janeiro / Luísa Damaceno de
Lacerda. -- Rio de Janeiro, 2017.
100 f.

Orientador: Martha Tupinambá de Ulhôa.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2017.

1. Compositoras. 2. Memória individual. 3. Memória
coletiva. 4. Relações de gênero. 5. Canção. I. Ulhôa,
Martha Tupinambá de , orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

MEMÓRIAS COMPOSTAS: narrativas de cantoras-compositoras no Rio de Janeiro

por

LUÍSA DAMACENO DE LACERDA

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Martha Tupinambá de Ulhôa (orientadora)

Professor Doutor Avelino Romero Simões Pereira (UNIRIO)

Professora Doutora Márcia Ermelindo Taborda (UFRJ)

Conceito: Aprovada com louvor

AGOSTO DE 2017

Para minha querida mãe

Agradecimentos

Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Música da UNIRIO, aos professores e funcionários, pela oportunidade e incentivo; à CAPES pela bolsa de estudos; à orientadora Martha Ulhôa pela paciência e dedicação; aos professores da banca, Avelino Romero e Márcia Taborda, por aceitarem participar desta etapa de minha vida acadêmica; aos colegas de mestrado por dividirem as alegrias e receios de todo pós-graduando, em especial ao Renato Borges pelas contribuições; às cantoras-compositoras entrevistadas por me confiarem suas histórias e canções e por me acolherem dentro de sua *comunidade afetiva*; ao Raphael Weyne e Carol Bahiense pelas felizes quartas-feiras pré-dissertativas; ao Miguel Rabello por organizar o processo de gravação do nosso disco para que eu pudesse escrever esta dissertação; ao Luis Berner por todo o carinho, apoio, compreensão e otimismo durante o desenvolvimento da pesquisa; aos meus pais por abraçarem meus sonhos e, especialmente à minha mãe, por acompanhar de perto todo o meu processo de aprendizagem.

É da terra seca que nasce sempre a linda flor.

(*Brejeira Flor* – Ilessi e Simone Guimarães)

LACERDA, Luísa D. de. Memórias compostas: narrativas de cantoras-compositoras no Rio de Janeiro. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação analisa, a partir de entrevistas e observação participante, trajetórias de cantoras-compositoras do Rio de Janeiro com o objetivo de discutir a presença da mulher compositora no ambiente musical atual. Assistindo e participando de eventos musicais protagonizados por mulheres, foi possível identificar o mundo artístico no qual as artistas estão inseridas e, através de suas falas e narrativas, identificar memórias coletivas que reforçam a identidade do grupo e a composição de uma comunidade afetiva. A valorização da história de vida e narrativas individuais se torna uma importante fonte de conhecimento para a área da musicologia, ressaltando trajetórias pouco reconhecidas na história da música e, conseqüentemente, enriquecendo-se de novas canções.

Palavras chave: Compositoras. Memória individual. Memória coletiva. Relações de gênero. Canção.

LACERDA, Luísa D. de. Memórias compostas: narrativas de cantoras-compositoras no Rio de Janeiro. 2017. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation analyses, based on interviews and participant observation, the trajectories of singer-composer women from Rio de Janeiro, with the objective of discussing the presence of the woman composer in the current musical scene. By watching and participating of featuring women music events, it was possible to identify the artistic world in which the artists are inserted and, through their speeches and narratives, to identify collective memories that reinforce the identity of the group and the composition of an affective community. The appreciation of the life story and individual narratives becomes an important source of knowledge for the musicology area, highlighting lesser acknowledged trajectories in music history and, therefore, enriching itself with new songs.

Keywords: Female composers. Individual memory. Collective memory. Gender relations. Brazilian song.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| SUMÁRIO..... | 9 |
| INTRODUÇÃO..... | 10 |
| CAPÍTULO 1 - A HISTÓRICA INVISIBILIDADE FEMININA NA MÚSICA | 18 |
| CAPÍTULO 2 - A COMPOSIÇÃO DA MEMÓRIA..... | 34 |
| CAPÍTULO 3 - TRAJETÓRAS MUSICAIS DE CANTORAS-COMpositorAS NO RIO DE JANEIRO | 43 |
| CAPÍTULO 4 - GRUPOS, EVENTOS E CANÇÕES..... | 55 |
| 4.1 “De tudo se faz canção”..... | 60 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 73 |
| REFERÊNCIAS | 76 |
| APÊNDICE - Quadros-resumo das respostas às entrevistas | 81 |

INTRODUÇÃO

Durante o período da minha graduação (2010-2014) em violão clássico, pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), eu já atuava como cantora popular em bares de tradição musical, como o *Semente da Lapa* e o *Beco das Garrafas*, porém sempre acompanhada por outros instrumentistas – minha trajetória como violonista era desassociada de minha experiência como cantora. Depois de formada, por motivos de incompatibilidade de agendas com os músicos, resolvi eu mesma me acompanhar ao violão, abandonando definitivamente o repertório do violão solo. Na época, esta tinha sido uma decisão difícil tendo em vista o virtuosismo dos instrumentistas que antes me acompanhavam – eu tinha muito medo que me comparassem com eles. Houve um período doloroso de transição do repertório erudito para o popular e de insegurança ao subir no palco. Mas com o tempo, pude me sentir mais confiante ao me acompanhar e ganhar independência como artista.

No segundo semestre de 2015, dando continuidade à minha formação musical, agora focada na música popular cantada, fui aprovada no mestrado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e propus, inicialmente, um projeto sobre músicas de Edu Lobo e Chico Buarque: uma análise poético-musical da obra *Cambaio*. Canções de ambos os artistas sempre estiveram presentes em meu repertório e, percebendo que este disco não havia alcançado tanto prestígio quanto *O Grande Circo Místico*¹, por exemplo, resolvi analisar as canções (melodias e letras) do disco *Cambaio*² no intuito de compreender como as composições se relacionam com a peça teatral homônima. Porém, após os primeiros semestres de aulas na UNIRIO e pesquisas sobre a obra, percebi que minha proposta inicial não era exatamente o que eu gostaria de desenvolver como mestranda, uma vez que não encontrei material de grande interesse pessoal que contemplasse ambos, o roteiro da peça e as músicas do disco.

Foi na busca de uma nova temática para minha pesquisa que percebi, dentro e fora do ambiente acadêmico, um crescente número de trabalhos, grupos de

¹ Disco de Edu Lobo e Chico Buarque, lançado em 1983, para o espetáculo homônimo de Naum Alves de Souza.

² A peça de teatro *Cambaio* teve sua estreia, em 2001, com roteiro de João Falcão e Adriana Falcão, composições de Edu Lobo e Chico Buarque e direção musical de Lenine.

discussão, debates e campanhas que propunham uma série de reivindicações e questionamentos sobre a vida da mulher na sociedade. Graças às redes sociais, pude identificar diversos grupos de mulheres que se (re)unem, mesmo que virtualmente, para trocar experiências sobre os mais diversos assuntos, levantando questões relacionadas à mulher da atualidade que fogem aos estereótipos do que seriam “assuntos femininos”. Dentre os temas levantados, o tópico da criação musical me chamou a atenção. Ainda que a maioria das integrantes não fizesse parte do ambiente acadêmico ou tivesse grande conhecimento histórico ou musicológico, todas se mobilizavam com a certeza de que mulheres compositoras foram e vem sendo inferiorizadas ao longo da história da música.

Ao me deparar com campanhas e grupos na internet que reivindicam visibilidade às compositoras, percebi que, mesmo tendo total autonomia na escolha das canções apresentadas nos meus shows, nunca selecionava músicas feitas por mulheres em meu repertório. Foi neste momento que decidi mudar meu objeto de pesquisa e escrever um novo projeto que discutisse/dialogasse com cantoras-compositoras que atuam no Rio de Janeiro para compreender quais motivos as levaram a se organizar na realização de projetos musicais protagonizados por mulheres: compositoras, cantoras e instrumentistas. A princípio o título do trabalho seria “Compondo o gênero”, discutindo o impacto das relações de gênero sobre a prática composicional. Posteriormente, ampliei as discussões sobre as canções, valorizando a história de vida e narrativas de compositoras do Rio, trocando o título da dissertação para “Memórias-compostas”. O que seria, inicialmente, um jogo de palavras, tornou-se um conceito³ ao longo da pesquisa. Procurei por artistas que possuem atividades profissionais independentes, ou seja, de autogestão de suas próprias carreiras, uma vez que sem produtor ou patrocínios, as mesmas têm maior controle sobre suas decisões (ainda que isso signifique encarar alguns obstáculos, como veremos ao longo desta dissertação).

Dentre as campanhas disponíveis na rede social *Facebook*, a *hashtag Mulheres Criando (#mulherescriando)* me chamou atenção por ter conseguido mobilizar rapidamente diversas compositoras do Rio. A campanha foi proposta por Deh Mussulini, de Belo Horizonte e divulgada no dia 1 de fevereiro de 2016. Nesta data, cantoras-compositoras de todo o Brasil publicaram, cada uma em seu perfil

³ Agradeço ao Prof^o Avelino Romero que, durante a banca de qualificação, incentivou a produção intelectual apresentada nos primeiros rascunhos do texto.

pessoal do *Facebook*, um vídeo cantando e/ou tocando alguma de suas canções. Me surpreendi com o grande número de postagens encontradas e, no dia em que a campanha foi ao ar, entrei em contato com a idealizadora da campanha para conhecer seus motivos e expectativas. Nesta conversa, a compositora Deh Mussulini revelou que percebe uma grande discriminação em relação à mulher no ambiente da música (independente do gênero musical) e que, por isso, organizou, junto a outras amigas compositoras, projetos que combatessem essa desigualdade. Nas palavras de Deh, “[...] foram inúmeras ações na música no sentido de empoderar a mulher compositora e legitimar nossa presença. Sempre taxadas injustamente apenas de intérpretes!” (MUSSULINI, 2016a). De fato, Deh Mussulini, do Coletivo ANA⁴ (Amostra Nua de Autoras), e outras compositoras que foram se unindo à causa, realizaram, em 2016, diversos eventos com grande repercussão, dentro e fora do Brasil, como o Festival *SONORA*⁵ – *Ciclo Internacional de Compositoras* e a *Mostra Mulheres Criando*⁶. Iniciei esta pesquisa a partir da descoberta de grupos, campanhas e eventos via internet, concordando que “[...] a internet era um espaço cultural onde as pessoas estavam participando de interações e atividades relevantes para elas em determinado nível e deveria, por isso, também ter interesse para a ciência social.” (HINE, 2015, p. 168). Portanto, concordando que “a internet altera o modo de fazer e experimentar a cultura” (LIMA; SANTINI, 2009, p. 54), os estudos sobre música também devem acompanhar os processos de reconfiguração das práticas de criação e difusão musical.

Este processo me instigou a procurar por grupos de mulheres compositoras na cidade do Rio de Janeiro para que, a partir de suas falas, pudesse compreender melhor os motivos que as levaram a se mobilizar na organização de eventos protagonizados por mulheres musicistas. Identifiquei trinta e uma cantoras-compositoras de canções que vivem atualmente na cidade e que têm um trabalho de música autoral independente. Tentei contato com elas e, por questões de disponibilidade, mobilidade e prazos, consegui, por fim, entrevistar somente onze artistas. Algumas delas já frequentavam os mesmos espaços musicais que eu, como a Escola Portátil de Música, o Bar Semente e o Beco das Garrafas, facilitando nosso

⁴ Coletivo de compositoras de Belo Horizonte.

⁵ Página oficial do *SONORA – Festival Internacional de Compositoras*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/sonora.compositoras/?fref=ts>>. Acesso em: 3 abr. 2017.

⁶ Página oficial da *Mostra Mulheres Criando*: evento idealizado pelas cantoras-compositoras Deh Mussulini, Bia Nogueira, Amorina e Flávia Ellen. Disponível em:

<https://www.facebook.com/pg/mulherescriando/events/?ref=page_internal>. Acesso em: 3 abr. 2017.

contato. Outras pude conhecer através da *hashtag Mulheres Criando* e por sugestões das compositoras já conhecidas. A média de idade entre elas é de 35 anos, sendo a mínima de 18 e a máxima de 62 anos. As artistas gentilmente me cederam entrevistas sobre suas trajetórias como musicistas e algumas me convidaram para participar de shows como violonista. Desta forma, através da observação participativa, pude estar mais próxima a elas durante suas performances, conhecendo melhor suas personalidades e aprendendo suas canções. Por isso, devo reforçar que estar envolvida profissionalmente com algumas entrevistadas me proporcionou participar de processos descritos por elas e dividir alegrias e angústias relacionadas à profissão “cantora-compositora”. Não se trata, portanto, de isolar-me no lugar de “entrevistadora”, mas de, junto às entrevistadas, ser capaz de perceber memórias e sentimentos em comum e, com o auxílio de canções, identificar nossas *memórias-compostas*: memórias que são construídas e reforçadas dentro de um grupo a partir de composições autorais e relações afetivas ligadas à música. Ou seja, as entrevistas são somente uma parte do processo metodológico para esta dissertação, tendo em vista que “a observação de fatos, comportamentos e cenários é extremamente valorizada pelas pesquisas qualitativas [e] se caracterizam pela utilização de múltiplas formas de coleta de dados.” (ALVES-MAZZOTTI; GEWANDSZNAJDER, 1998, p. 164). As entrevistas foram então complementadas pela observação participante nos ambientes musicais frequentados pelas compositoras entrevistadas.

Na observação participante, o pesquisador se torna parte da situação observada, interagindo por longos períodos com os sujeitos, buscando partilhar o seu cotidiano para sentir o que significa estar naquela situação. [...] O observador participante, tipicamente, combina a observação com entrevistas e análise de documentos (ALVES-MAZZOTTI; GEWANDSZNAJDER, 1998, p. 166 - 167).

Admitindo que estou inserida em um contexto similar ao das entrevistadas – convivendo com um grupo de músicos em comum, frequentando os mesmos espaços musicais e apresentando canções muitas vezes inéditas – é importante destacar que, analisando uma realidade que me é *familiar*, “o meu conhecimento pode estar seriamente comprometido pela rotina, hábitos, estereótipos” (VELHO, 1978, p. 128). Acredita-se, portanto, que

[...] embora familiaridade não seja igual a conhecimento científico, é fora de dúvida que representa também um certo tipo de apreensão da realidade, fazendo com que as opiniões, vivências, percepções de pessoas sem formação acadêmica ou sem pretensões científicas possam dar valiosas contribuições para o conhecimento da vida social, de uma época, de um grupo. Além disso, há indivíduos ou grupos que talvez por um movimento de estranhamento, como certos artistas, captam e descrevem significativamente aspectos de uma sociedade de maneira mais rica e reveladora do que trabalhos mais orientados (real ou pretensamente) de acordo com os padrões científicos (VELHO, 1978, p. 130).

Sendo assim, torna-se relevante, dentro dos estudos acadêmicos, a análise do que é *familiar* para o pesquisador, não somente no que diz respeito às grandes transformações históricas, mas também às interações cotidianas, aceitando sua “objetividade relativa, mais ou menos ideológica e sempre interpretativa” (VELHO, 1978, p. 129).

Os shows e as entrevistas aconteceram entre julho de 2016 e janeiro de 2017. De início, tentei marcar encontros em grupos para promover discussões e debates entre as cantoras-compositoras sobre diversos assuntos relacionados às suas carreiras. Desta forma, estariam em evidência as possíveis discordâncias, unanimidades e afinidades entre elas. Infelizmente, a incompatibilidade entre as agendas impossibilitou essa primeira ideia. Desta forma, encontrei individualmente com as compositoras e pedi para que contassem, sem perguntas preestabelecidas, sobre suas trajetórias musicais, incluindo tudo que consideram importante no seu desenvolvimento como artistas.

A entrevista pode ser a principal técnica de coleta de dados ou pode, como vimos, ser parte integrante da observação participante. [...] De modo geral, as entrevistas qualitativas são muito poucos estruturadas, sem um fraseamento e uma ordem rigidamente estabelecidos para as perguntas, assemelhando-se muito a uma conversa. Tipicamente, o investigador está interessado em compreender o significado atribuído pelos sujeitos a eventos, situações, processos ou personagens que fazem parte de sua vida cotidiana (ALVES-MAZZOTTI; GEWANDSZNAJDER, 1998, p. 168).

Desta forma, deixando que as entrevistadas escolhessem mais livremente o caminho de suas narrativas, constata-se que “nas entrelinhas das narrativas surgem elementos não programados, frutos da memória involuntária, em que se podem perceber identidades, gostos, estilos de vida [...]” (PEREIRA, 2016, p. 151). Os comentários das cantoras-compositoras foram anotados durante as entrevistas, em vez de gravados em áudio, pois percebi que, desta forma, seriam mais espontâneas

e discutiriam, sem constrangimentos, questões pessoais. Por isso, é importante admitir que a minha própria memória foi um fator de grande relevância durante o processo e que “a ‘realidade’ (familiar ou exótica) sempre é filtrada por determinado ponto de vista do observador” (VELHO, 1978, p. 129). Algumas dúvidas foram tiradas, posteriormente, por telefone, via *WhatsApp* e ao vivo, principalmente em relação às canções que serão apresentadas no capítulo 4 da dissertação. Neste trabalho, as identidades das entrevistadas serão preservadas, conforme acordado durante os encontros individuais. Então, a fim de diferenciá-las, utilizarei o primeiro nome de algumas mulheres que se destacaram em suas respectivas áreas, deixando de fora mulheres musicistas para não tornar a leitura confusa. Serão utilizados os nomes de Frida Kahlo, Clarice Lispector, Cecília Meireles, Patrícia Galvão (Pagu), Simone de Beauvoir, Cora Coralina, Ângela Davis, Alexandra Kollontai, Tarsila do Amaral, Marina Abramovic e Virgínia Wolf.

Ao analisarmos a área da composição musical, percebe-se que esta é ainda predominantemente masculina e que, por conta disso, compositoras têm organizado eventos, coletivos e projetos no intuito de reforçar sua visibilidade no meio musical. Carla Patrícia Santana (2013) realiza sua pesquisa com compositoras da Bahia e, assim como a autora, utilizo como ponto de partida as narrativas de cantoras-compositoras – desta vez do Rio de Janeiro – para investigar o espaço da mulher como compositora, concordando que, diferente de mulheres intérpretes, compositoras obtiveram ainda menos visibilidade na história da música popular no Brasil. No que se refere à discussão sobre a invisibilidade feminina no campo da composição, Jorge Marques (2002) investiga as razões para existirem poucas informações sobre compositoras das décadas de 1930 e 40, e, assim, como Santana (2013), dá ênfase às compositoras letristas. Diferente da autora e do autor citados, não farei distinção entre letristas e compositoras de melodias; ambas as atuações estão presentes nas trajetórias das entrevistadas.

A tese de Núbia Regina Moreira (2013) utiliza a história de vida de Teresa Cristina para analisar o espaço de compositoras no ambiente do samba. Diferente de minha dissertação, a autora dá preferência à uma única trajetória. No entanto, Moreira (2013) apresenta uma revisão bibliográfica sobre compositoras da música popular brasileira (MPB⁷) e defende, assim como nesta dissertação, que a arte seja

⁷ Este conceito será discutido no capítulo 4.

um caminho de transformação na vida de mulheres e na visão que a sociedade tem sobre elas. De forma mais geral, Vanda Freire e Ângela Portela (2013) refletem sobre a presença feminina no ambiente da composição do século XIX aos dias atuais, apontando mudanças sociais e culturais que levaram ao crescimento da participação de mulheres compositoras e que ocasionaram mudanças que podemos observar atualmente em espaços de música erudita (com a maior presença de mulheres nos cursos superiores de composição) e em ambientes da canção popular (como veremos nos capítulos que seguem).

Aproveitando estas contribuições, apresento no primeiro capítulo, o processo no qual mulheres foram e vêm ganhando maior visibilidade nos palcos e na história da música, reivindicando a valorização de seus trabalhos artísticos. Além disso, defendo que discussões sobre as desigualdades de gênero podem enriquecer os estudos musicológicos, uma vez que se percebeu que esse desequilíbrio ainda é muito presente no ambiente musical atual. Este fato leva muitas mulheres a subestimarem o próprio trabalho musical, escolhendo por vezes não apresentá-lo publicamente. Assim sendo,

[...] uma 'história das mulheres'[...] não pode se contentar em registrar, por exemplo, a exclusão das mulheres de tal ou qual profissão, de tal ou qual carreira, de tal ou qual disciplina; ela também tem que assinalar e levar em conta a reprodução e as hierarquias (profissionais, disciplinares etc.), bem como as predisposições hierárquicas que elas favorecem e que levam as mulheres a contribuir para sua própria exclusão dos lugares de que elas são sistematicamente excluídas (BOURDIEU, 2002, p. 117).

A partir das falas das compositoras, preparei um quadro (Apêndice 1), dividido por temas que foram recorrentes nas entrevistas. Sendo assim, pude visualizar melhor os aspectos comuns entre as trajetórias das artistas e levantar questões a serem discutidas ao longo desta dissertação. Assuntos pouco abordados também foram analisados, pois não podemos deixar de considerar os *silêncios* das entrevistadas como algo relevante em suas trajetórias.

Por conta disso, utilizo no capítulo 2, as contribuições dos estudos de memória (HALBWACHS, 1990; POLLAK, 1989, 1992; NORA, 1981) como uma das formas de analisar as trajetórias das entrevistadas, no intuito de valorizar as narrativas individuais ao apresentar questões de grande relevância para cada uma das compositoras. Ao mesmo tempo, considerando que as individualidades estão sempre se relacionando com os meios sociais, podemos discutir sobre memórias

coletivas incorporadas às narrativas. Vale destacar que, em março de 2017, pude apresentar⁸ oralmente parte dos resultados retratados nesta dissertação no 1º Colóquio de Música da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), cujo tema fora Música e Memória (LACERDA, 2017). Pudemos perceber que a união de compositoras para a realização de eventos reforça sentimentos, memórias e ideais compartilhados, resultando em parcerias musicais, amizades e maior visibilidade para os diferentes trabalhos musicais realizados por elas.

No capítulo 3, abordo os assuntos mais recorrentes nas falas das entrevistadas e, por fim, analiso o *mundo artístico* (BECKER, 1977) no qual essas compositoras estão inseridas, destacando as dificuldades e incentivos que o meio artístico apresenta para elas.

No último capítulo, apresento questões diretamente relacionadas às canções de algumas das compositoras, admitindo que certas músicas tiveram mais destaque que outras pela maior proximidade que tive com determinadas entrevistadas e por interpretar este repertório, ao violão, por ocasião de minha participação em eventos de compositoras. Durante o capítulo, retomo lembranças das trajetórias das entrevistadas considerando que as memórias musicais também estão inseridas nos processos de seleção, resgate e esquecimento, em outras palavras, nossos sentimentos relacionados à música estão atrelados à essa prática da memória (REILY, 2014).

⁸ Agradeço aos professores Dr. Antônio José Augusto (UFRJ) e Dr. Cesar Buscacio (UFOP) pelas sugestões e críticas feitas durante a comunicação.

CAPÍTULO 1 - A HISTÓRICA INVISIBILIDADE FEMININA NA MÚSICA

É notória a ausência de trajetórias de mulheres nos registros históricos, fato este que, segundo o sociólogo Michael Pollak (1992), é consequência de um processo que privilegia a história dos grupos dominantes e despreza narrativas marginais, dando ênfase à análise de antigos documentos escritos e objetos como meio de comprovar acontecimentos e processos considerados de importância. Desta forma, a história das mulheres esteve por muito tempo à margem dos grandes acontecimentos históricos, incluindo os processos culturais.

Peter Burke (1989), em *Cultura Popular na Idade Moderna*, descreve e analisa mudanças culturais na Europa durante o período de 1500 a 1800 e cita, em poucas partes de sua obra, algumas diferenças percebidas entre atividades culturais destinadas aos homens e às mulheres. Apesar de o autor defender a importância das mulheres como mediadoras da realidade cultural, as informações sobre suas próprias atividades artísticas são escassas se comparadas às atividades realizadas por homens. O autor utiliza o conceito “mediador” quando se refere àqueles(as) que permeiam ambas as tradições de classes altas e baixas – “grande tradição” e “pequena tradição” respectivamente – e que produzem os registros que serão utilizados posteriormente pelos historiadores. Utilizando este conceito, é necessário reforçar que o grupo de “mulheres mediadoras” explicitada pelo autor, não é homogêneo. Poucas mulheres recebiam educação formal para exercerem a função de mediadoras através de registros escritos. Mesmo no âmbito da tradição oral, no qual mulheres mais pobres tinham a possibilidade de ser mais ativas, há de se levar em consideração a existência de uma cadeia de intermediários e as relações de poder envolvidas entre eles.

[...] a palavra escrita somava-se à lista de itens culturais não partilhados pelas mulheres, e elas começaram a superar os homens como guardiãs da tradição oral mais antiga. Quando as mulheres liam, eram tipos específicos de livros, ou, para nos manter mais adstritos às evidências, os escritores e impressoras da Inglaterra e Países Baixos destinavam certos livros a um público feminino (BURKE, 1989, p. 105).

Burke (1989) justifica a falta de informações sobre atividades feitas por mulheres dentro da área da historiografia:

Há muito pouco a se dizer sobre as mulheres, por falta de provas. Tanto para os antropólogos sociais como para os historiadores da cultura popular, existe um “problema das mulheres”. A dificuldade de reconstruir e interpretar a cultura dos assim chamados inarticulados é aqui mais aguda; a cultura das mulheres está para a cultura popular assim como a cultura popular está para o conjunto da cultura, de modo que é mais fácil dizer o que ela não é do que o que ela é. A cultura das mulheres não era a mesma que a dos seus maridos, pais, filhos ou irmãos, pois, ainda que muitas coisas fossem partilhadas, também existiam muitas das quais as mulheres estavam excluídas (BURKE, 1989, p.104).

A musicóloga Judith Tick (2017) explica que, em razão de mulheres serem historicamente definidas por suas características biológicas, grande parte de suas atividades estão relacionadas ao seu papel de mãe. Boa parte da literatura existente sobre a vida cultural das mulheres reflete este processo. No caso da música, quase sempre relacionada com rituais e cerimônias, destacam-se assuntos relacionados ao parto, puberdade e casamento.

Por conta desta realidade, o movimento feminista⁹ – que teve um aumento significativo de publicações e debates nas décadas de 1960 e 70 – começou a questionar e exigir a inclusão da história das mulheres, a valorização de seu lugar e participação nas sociedades no âmbito dos estudos acadêmicos. Sobre este processo de resgate e fixação das informações sobre a vida das mulheres, a historiadora Joan Scott explica:

A maior parte da história das mulheres tem buscado de alguma forma incluir as mulheres como objetos de estudo, sujeitos da história. [...] reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como “verdadeiros”, ou pelo menos, como reflexões acuradas sobre o que aconteceu (ou teve importância) no passado (SCOTT, 1992, p. 77).

A historiadora defende que “muitos daqueles que escrevem a história das mulheres consideram-se envolvidos em um esforço altamente político, para desafiar a autoridade dominante na profissão e na universidade e para mudar o modo como a história é escrita” (SCOTT, 1992, p. 66). Apesar das diferentes correntes¹⁰ e suas especificidades, de uma forma geral, a teoria feminista contribuiu com mudanças

⁹ “[...] o feminismo como movimento político e intelectual surge na virada do século XVIII para o século XIX e pode ser considerado um filho indesejado da Revolução Francesa” (BIROLI; MIGUEL, 2014, p. 19).

¹⁰ Correntes marxistas, pós-modernas, radicais, pós-estruturalistas, entre outras.

dentro do ambiente acadêmico e nos moldes que delimitavam as pesquisas realizadas. Segundo Margareth Rago, “O feminismo não apenas tem produzido uma crítica contundente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, como também propõe um modo alternativo de operação e articulação nesta esfera” (RAGO, 1998, p. 25).

Para além das teorias feministas,

[...] os Estudos Gays e Lésbicos e os Estudos Queer, bem como os movimentos e grupos sociais ligados a esses campos vêm provocando importantes transformações nas formas de conhecer, no que pode ser conhecido, no que vale a pena conhecer. Desafiando o monopólio masculino, heterossexual e branco da Ciência, das Artes, ou da Lei, as chamadas “minorias” se afirmam e se autorizam a falar sobre sexualidade, gênero, educação e cultura (LOURO, 2008, p. 69).

Concordando com as contribuições desses estudos, torna-se essencial para esta dissertação que sempre se questione a falta de visibilidade dos grupos designados como “minorias”, para que estes não permaneçam reduzidos a uma totalidade generalizante e normativa. Scott (1992, p. 95) afirma que esta abordagem está intimamente ligada à política feminista: “não há jeito de se evitar a política – as relações de poder, os sistemas de convicção e prática – do conhecimento e dos processos que o produzem; por essa razão, a história das mulheres é um campo inevitavelmente político”. Dentre as provocações levantadas pela autora, ela defende que os estudos de gênero são uma tentativa de se afastar da luta política, ou seja, de se afastar das teorias feministas. Sobre os estudos de gênero, a historiadora comenta:

O acúmulo de monografias e artigos, o surgimento de controvérsias internas e o avanço de diálogos interpretativos, e ainda, a emergência de autoridades intelectuais reconhecidas foram os indicadores familiares de um novo campo de estudo, legitimado em parte, ao que parecia, por sua grande distância da luta política (SCOTT, 1992, p. 64).

Concordando com a constatação de Scott (1992), percebe-se que a discussão sobre gênero dentro do ambiente acadêmico vem ganhando força nos últimos anos e trazido contribuições para diversos campos de conhecimento, inclusive para a musicologia, mesmo que de forma reduzida e atrasada se comparada com outras áreas. A musicóloga Susan McClary (1999) reflete sobre a inclusão da história das mulheres na área da musicologia e aponta que este assunto só foi abordado de

forma contínua após a década de 1980 e que, diferente de estudos mais tradicionais, esta nova abordagem não visa traçar o surgimento dos “mestres” da música, mas valorizar o contexto social por trás das atividades musicais. Ou seja, estes trabalhos têm se preocupado em esclarecer como as questões historicamente constituídas relacionadas a gênero, sexualidade e corpo têm impacto sobre as mais básicas práticas musicais. A autora é otimista sobre a importância crescente dessas contribuições para a construção da história da música.

Judith Tick (2017) explica que durante a passagem do século XIX ao XX, a produção feminista propôs uma literatura que, pela primeira vez, desafiava os limites da história da música escrita até então. A categoria “mulheres musicistas” foi explorada sob diversos enfoques, celebrando realizações femininas e também causando polêmicas em torno do determinismo biológico e sobre os efeitos das relações de classe e gênero na atividade musical. A musicologia testemunhou, na primeira metade do século XX, uma nova fase que deu ênfase à história das mulheres como processo coletivo. Neste período, a história das mulheres na música se desenvolveu em diferentes categorias, como repertório, processo social e político. Estes estudos produziram levantamento de repertório; pesquisas sobre os impactos das relações de gênero nos processos musicais; investigações sobre o grau de acesso aos modos de produção e educação; estudos em torno das construções sociais do “feminino” e “masculino” e da diferença sexual dos corpos. Ainda assim, essas novas visões tiveram pouco impacto na musicologia até o fim do século XX.

No Brasil, a ANPPOM¹¹ publicou, em 2013, uma edição da *Série Pesquisa em música no Brasil* dedicada a este assunto. A publicação *Estudos de gênero, corpo e música* (NOGUEIRA; FONSECA, 2013) foi a primeira obra coletiva publicada no Brasil sobre assuntos que relacionam questões de gênero, performance, sexualidade e atuação de mulheres no campo da música, incluindo a reflexão sobre a invisibilidade feminina no meio da composição musical. A publicação tem como objetivo desenvolver novos campos de pesquisa, evidenciando os avanços alcançados nesta linha de estudo e se aproximando de outras áreas de conhecimento. Apesar disso, ao explorar – ainda que de forma superficial – o *site* da ANPPOM, parece ainda haver poucas publicações sobre o assunto. Ao procurar artigos utilizando a palavra-chave “compositor” na *Revista OPUS* (Revista eletrônica

¹¹ Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Informações disponíveis em: <<http://www.anppom.com.br/>>.

da ANPPOM¹²), encontra-se 141 publicações, enquanto que utilizando a palavra “compositora”, encontra-se oito artigos. Nos *ANAIS da ANPPOM*¹³, encontra-se 344 publicações com a primeira palavra-chave em desproporção com 20 artigos encontrados a partir da palavra “compositora”. O termo “relações de gênero” foi encontrado em seis publicações nos ANAIS e a palavra “feminismo” só foi encontrada em um único artigo, também nos *ANAIS da ANPPOM*. Nenhuma das duas palavras-chaves foi encontrada na *Revista OPUS*. Para obter mais clareza quanto a este aparente desequilíbrio, seria necessária uma pesquisa mais aprofundada, porém, pode-se perceber que este assunto ainda não é de fácil acesso e nem aparece de forma abundante dentro da pesquisa em música no Brasil. Mesmo em pequena escala, esses novos estudos vêm levantando questionamentos sobre os fatos históricos que explicam a menor presença feminina em campos da música, como o da composição, regência, teoria musical e musicologia (NEIVA, 2015). A pouca participação (ou aparente pouca participação) também pode ser percebida na música instrumental brasileira até os dias de hoje. Esse desequilíbrio entre o quantitativo de participação masculina e feminina nas áreas musicais profissionais foi discutido por Vanda Freire e Ângela Portela (2013):

A presença da mulher musicista nem sempre foi valorizada pela literatura especializada, possivelmente por se tratar de uma historiografia prioritariamente escrita por homens. Ou talvez porque, dadas algumas circunstâncias sociais, a participação pública da mulher como musicista se fez muito restrita, ao longo do século XIX, e só gradativamente se ampliou ao longo do século seguinte. Ou mesmo porque, em função dessas circunstâncias, as mulheres atuaram mais fora do palco dos teatros, destacando-se como professoras de música ou como intérpretes, no espaço de suas casas (FREIRE; PORTELA, 2013, p. 279).

As autoras explicam que o aumento da participação da mulher como compositora pode ser melhor observado em meados do século XX e que, antes deste período, ainda defendia-se a ideia de que a mulher, detentora de sentimentos subjetivos, era inábil nos ofícios intelectuais. Portanto, a composição, considerada um resultado da intelectualidade e da educação musical, não poderia ser realizada por mulheres. Judith Tick (2017) aponta as compositoras Lili Boulanger (1893 – 1918) e Ruth Crawford Seeger (1901 – 1953) como figuras importantes que viveram

¹² Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/index>>.

¹³ Disponível em: <<http://anppom.com.br/publicacoes/anais-da-anppom>>.

um período de transição entre antigos costumes e novas liberdades para compositoras. Por um lado, a ideia de virilidade como algo necessário para a produção musical ainda estava presente, desmerecendo as obras femininas. Por outro lado, a emancipação da mulher social e politicamente trouxeram possibilidades criativas não existentes até então.

As pesquisadoras Freire e Portela (2013) analisam que, durante a passagem do século XIX para o XX, aos poucos, observou-se cada vez mais mulheres ocupando os palcos (principalmente como pianistas), enfrentando a exposição nos espaços públicos e lutando pela aceitação social da profissão de concertista e/ou compositora, além de tornarem-se numerosas em cursos, conservatórios e universidades de música. No final do século XX e início do XXI, a ideologia da diferença sexual começou a perder impacto. Judith Tick (2017) defende que esse processo reflete mais as mudanças de status das mulheres na sociedade do que mudanças na cultura musical.

Em 1890, mulheres eram maioria em diversos conservatórios e, aos poucos, foram conseguindo o direito de participar de aulas antes proibidas. Claro que essa entrada não foi prontamente aceita, causando insatisfação de alguns grupos e sustentando a exclusão de mulheres no ambiente profissional. Por isso, era mais frequente que atuassem fora do palco como professoras; atividade que tinha boa aceitação social e que era, na grande parte das vezes, o único caminho para o mercado de trabalho.

Como professoras de música, aparecem anúncios em periódicos diversos de mulheres oferecendo seus serviços, ao longo de todo o século XIX. Essa atividade se intensificou gradativamente ao longo daquele período, gozando de boa aceitação social, possivelmente por ser mais identificável com o papel de mãe (FREIRE; PORTELA, 2013, p. 7).

Fora do magistério, a maneira concebida para que mulheres pudessem realizar apresentações musicais públicas consistia na escolha de espaços considerados aceitáveis para suas performances. Um desses espaços permitidos às mulheres foram os salões do século XIX que “[...] configuram ‘espaços intermediários’, que articulam o privado e o público, concedendo à mulher a aparente liberdade de se expor visualmente, conversar, dançar, tocar piano, cantar ou até simplesmente observar os convidados, introduzindo, assim, nos papéis femininos, novas formas de conduta” (FREIRE; PORTELA, 2013, p. 285). Ainda que mulheres

não fossem impedidas de frequentar as aulas de música em conservatórios, deveriam seguir um aparato de regras, ou seja, “[...] a prática musical era permitida às mulheres desde que submetidas às regras de decoro e decência da época. Neste sentido, alguns instrumentos eram mais recomendáveis a elas do que outros” (CARVALHO, 2012, p. 33). O piano era então o instrumento mais aconselhável para moças, pela maneira em que seus corpos interagiam com o instrumento (forma de sentar e evitando movimentos considerados exagerados). Este fato explica a numerosa contribuição de obras para piano produzidas por mulheres nessa fase, provavelmente “decorrência da importância dada pela presença do piano, à época, na formação das mulheres de boa condição social” (FREIRE; PORTELA, 2013, p. 9). As restrições na educação de mulheres em conservatórios de música por vezes incluíam diferentes durações dos mesmos cursos para mulheres e homens e proibição de mulheres em cursos de composição, regência e harmonia. No Conservatório de Paris, mulheres eram maioria em aulas de solfejo e piano, e a expectativa era que se tornassem exclusivamente intérpretes ou professoras, ainda que não pudessem atuar profissionalmente participando de orquestras (nem tocando e muito menos regendo) e que só pudessem ministrar aulas ou para mulheres, ou em lugares considerados apropriados. A renomada compositora francesa, Nadia Boulanger, sustentou sua carreira de professora de composição lecionando em sua casa.

De meados do século XIX ao início do século XX, a quantidade de músicos profissionais e professores de música aumentou mais de 60% e, no interior desse grupo, mulheres foram aos poucos se tornando maioria. Ainda assim, dentro dos conservatórios de música, elas ocupavam cargos menores e eram pequena minoria no total de empregados. Da mesma maneira, musicistas conseguiram, aos poucos, serem admitidas em orquestras, porém, pouquíssimas foram as que seguiram a carreira de regente (TICK, 2017).

Ao analisar as atividades musicais no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX, Mônica Vermes (2011) narra sobre um problema enfrentado pelo Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro no que diz respeito à formação de músicos para participar de orquestras e coros. A autora relaciona a escassez de músicos profissionais com o número de mulheres inscritas nos cursos:

Evidência disso era a enorme proporção de mulheres que frequentavam as aulas: em 1895, dos 401 alunos matriculados, 347 eram mulheres (VERMES, 2004) e elas não eram candidatas 'naturais' ao exercício profissional da música (VERMES, 2011, p. 9).

Se o número de mulheres inscritas nos cursos era muito superior ao número de homens, não é de se espantar que ocorressem outros desequilíbrios, já que alguns instrumentos eram considerados mais adequados às mulheres e alguns cursos proibidos. Também não seria estranho constatar a “concentração de alunos nos cursos de piano, violino e canto e o grande desinteresse pelos cursos de instrumentos de orquestra, como fagote e tuba” (VERMES, 2011, p. 9).

Neste contexto, vale lembrar que estamos tratando de classes sociais abastadas as quais desenvolveram, durante o século XIX, “hábitos elegantes” como o gosto pela música, transformando em prenda doméstica a aprendizagem musical para senhoritas. Ou seja, mesmo que todas as mulheres estejam incluídas no mesmo grupo de subalternidade, a percepção da diferença de classe e raça entre elas é essencial para um maior entendimento acerca da realidade social. Nesta conjuntura, a aprendizagem do piano era mais uma habilidade feminina (assim como bordar), um símbolo do lar e dos bons costumes e um sinal de *status* social. Conseqüentemente, “[...] essa instrução poderia contribuir para a boa apresentação da moça, para atrair bons casamentos e para que ela desempenhasse melhor seus papéis de esposa e de mãe” (FREIRE; PORTELA, 2013, p. 286). Não havia, portanto, nenhuma pretensão artística no aprofundamento dos estudos musicais, somente a busca em atender aos padrões da época, independente da aptidão ou gosto musical da família.

Mesmo com a crescente participação feminina nos ambientes profissionais de música, muitas mulheres como Clara Schumann (1819 – 1896) e Fanny Mendelssohn (1805 – 1847), excelentes instrumentistas e compositoras, ficaram à sombra de seu marido e irmão – Robert Schumann (1810 - 1856) e Felix Mendelssohn (1809 - 1847), respectivamente. Fanny Mendelssohn foi incentivada a aprender música, porém, desencorajada por seu pai e irmão a publicar suas obras. Atualmente, graças às pesquisas que buscam resgatar personagens apagadas nos registros históricos e da memória oficial, essas compositoras já estão mais perto de receber seu merecido destaque (MCCLARY, 1999). No Brasil, a única compositora que obteve grande prestígio na história da música brasileira foi Chiquinha Gonzaga

(1847 - 1935) e, por a terem considerado uma compositora de música popular, instaurou-se um aparente vácuo da história da música erudita no Brasil. Isso pode ser constatado no livro *Música contemporânea brasileira*, no qual José Maria Neves (2008) traça uma trajetória da música erudita no Brasil durante o século XX. Em sua obra, pode-se contar nos dedos os nomes de mulheres que tiveram alguma ênfase dentro da narrativa do autor. Ao citar Nadia Boulanger, que além de compositora foi referência em educação musical, Neves (2008, p. 103) acaba por desmerecer seu trabalho ao afirmar que Camargo Guarnieri, que foi discípulo de Nádía, “não tinha muito o que aprender; sua técnica já era extremamente refinada e a composição não era mais um segredo para ele”. O autor apresenta, ainda que com poucos detalhes, as trajetórias das compositoras como Eunice Katunda (1915 – 1990), Esther Scliar (1926 - 1978), Kilza Setti (1932), Helza Cameu (1903-1995) e Cecília Conde (1932). José Maria Neves (2008) se refere à Esther Scliar como “um dos músicos intelectualmente mais completos que o Brasil já teve” (p. 158), porém, afirma que “o rigor lógico do processo criativo, submetido à dura autocrítica, impediu o desabrochar da compositora” (p. 158). O autor declara que a compositora tem produção reduzida¹⁴ e que sua maior contribuição foi como professora, declaração que reforça o padrão de reconhecimento de mulheres como educadoras e nunca como compositoras. O autor também declara que Eunice Katunda não fora muito dedicada à composição (NEVES, 2008, p. 138) apesar de ter mais de 80 obras catalogadas¹⁵.

Eunice Katunda, além de compositora e pianista de grande prestígio, “esteve em posição de liderança, como responsável por um dos programas e pela regência da orquestra da rádio, posição dificilmente ocupada por uma mulher naquele período” (HOLANDA, 2006, p. 69) e, apesar da artista comentar que nunca recebeu tratamento diferenciado por ser mulher durante seu trabalho como regente, a imprensa teceu comentários que transparecem algumas expectativas à mulher na sociedade. Em matéria de 10 de dezembro de 1995, o jornalista Arnaldo Câmara Leitão defende que, apesar de algumas pessoas indagarem se Eunice se sentia vingada “ao empunhar a batuta e ordenar aos 40 homens da Orquestra Nacional

¹⁴ Neves (2008) afirma que a compositora Esther Scliar tem produção reduzida (p. 158) ao mesmo tempo em que fala sobre o grande número de obras que ela compôs para coral (p. 216). Embora não discutido aqui, há que se observar a pouca valorização no âmbito da música contemporânea de obras para coral em relação a músicas para outras formações, como conjunto de câmara e orquestra.

¹⁵ Catálogo elaborado por Carlos Kater (2001).

esta ou aquela exigência, dominando-os [...]” (LEITÃO, 1955, *apud* HOLANDA, 2006, p. 70), essa atitude não condizia com a “extremamente simpática” regente. Joana de Holanda (2006) comenta sobre esta matéria de forma crítica e percebe que, apesar da aparente defesa à Eunice, os elogios feitos por Leitão estavam diretamente relacionados às expectativas das convenções de gênero.

Ao final, com o subtítulo “Uma dona de casa normal”, a matéria ressalta que Eunice Catunda é bem sucedida também no âmbito privado. Bem casada, com dois filhos, ela gosta de cozinhar (especialmente o “vatapá e o cochinchin de galinha”) e de receber os amigos em casa. A matéria frisou, com esse arremate, que a atuação profissional de Catunda não lhe privou dos predicados domésticos, de toda boa mulher. A dicotomia público/privado foi reiterada, embora para dizer que Eunice Catunda não “precisou” sacrificar a sua vida pessoal em nome da arte (HOLANDA, 2006, p. 70).

A própria compositora transpareceu, em carta para seu marido Omar Catunda, algumas questões relacionadas a “ser mulher” num ambiente majoritariamente masculino e reforçou alguns estereótipos que dizem respeito às capacidades consideradas femininas e masculinas na profissão de musicista. Ao contar sobre um incidente durante uma aula com Herman Scherchen, Eunice escreveu:

Outra coisa que descobri e que foi confirmado ontem pelo S. [Scherchen], que disse o mesmo com outras palavras, perante toda a classe, lutando comigo para me fazer superar este resto de hesitação que ainda existe em mim: descobri que há em mim um elemento, uma força verdadeiramente masculina. A força masculina de que necessita um regente ou um artista. E que as mulheres em geral dispersam simbolizando, exteriorizando para pessoas ou sentimentos individuais. E com essa nova descoberta é que me veio a consciência de minha força que tanto pode tornar-se construtiva como destrutiva. [...] Sei que tenho força bastante para vencer. Mas o que não sei é se sou bastante homem pra isso. Ah! Descobri que tenho em mim esse elemento por assim dizer masculino para a regência (CATUNDA, 1948, *apud* HOLANDA, 2006, p. 65 - 66).

Diferente de Eunice, Cecília Conde, segundo Neves (2008), recusava terminantemente o título de compositora e era, ao mesmo tempo, grande referência na área da educação musical. Apesar do autor não levantar reflexões sobre os motivos para a escolha de Cecília Conde, pode-se indagar se as convenções de gênero influenciaram a compositora evidenciando os estímulos sociais que se transformam em motivações ou constrangimentos (CARVALHO, 2012). Esses conflitos sociais e ideológicos são aspectos que

[...] permaneceram, residualmente, em épocas posteriores, muitas vezes validados, paradoxalmente, pelas próprias mulheres, que integravam às suas visões de mundo e expectativas os valores que a sociedade, ou parte dessa sociedade, projetava sobre elas (FREIRE; PORTELA, 2013, p. 17).

Sendo assim, a profissionalização só foi possível para mulheres que tivessem condições de se desprenderem de suas funções sociais, desconstruindo conceitos já solidificados dentro de sua sociedade. Alguns casos mais extremos, como o de Chiquinha Gonzaga (1847 - 1935), poderiam levar ao rompimento definitivo com o núcleo familiar ao priorizar a carreira musical em detrimentos dos papéis de esposa e mãe. Mesmo a compositora precisou de apoio de um homem – no caso, do chorão Joaquim Callado (1848 -1880) – para ser introduzida ao universo predominantemente masculino da vida boêmia do Rio de Janeiro.

[...] o casamento constitui um dos maiores obstáculos à carreira musical, pois o apoio dos pais à prática do piano na infância, muitas vezes, não se sobrepõe ao desejo de que as filhas realizem um bom casamento [...] Casadas e mães, dependem do apoio do marido e da família para colocar a carreira à frente das obrigações de mãe e esposa (CARVALHO, 2012, p. 72).

Isso não significa que mulheres não optassem ou conseguissem conciliar ambos os mundos, como foi o caso de Clara Schumann, mãe de oito filhos, compositora e concertista. Independente dos casos individuais, é necessário ressaltar que

[...] a preparação do artista envolve ainda o desenvolvimento de disposições corporais e mentais capazes de dominar o risco intrínseco ao ato de tocar em público. O concerto implica a exposição pública do artista, uma situação adversa para as mulheres daquela época, que tinham pouca ou nenhuma chance de exercitar a exposição pública [...] nem sempre conseguiam se sentir socialmente seguras, encontrando dificuldades para seguir na profissão (CARVALHO, 2012, p. 83).

No âmbito da canção popular no Brasil, a atuação feminina ganhou maior visibilidade desde então, porém, ainda se mantém reduzido o número de informações sobre compositoras do cancioneiro popular, como revela Jorge Marques (2002) ao pesquisar sobre compositoras nas décadas de 1930 e 1940 no Brasil. O autor faz uma reflexão acerca de registros historiográficos que afirmam que, após Chiquinha Gonzaga, instaurou-se um vácuo no universo de compositoras e que a

atuação de mulheres na composição só retornou nos anos 1950 com Maysa (1936 - 1977) e Dolores Duran (1930 – 1959). Marques (2002) afirma que existem poucas informações sobre compositoras neste período e que, mesmo que consigamos dados sobre Carmem Miranda (1909 - 1955), Bidu Reis (1920 - 2011) e Dora Lopes (1922 - 1983), estas não são valorizadas como compositoras na historiografia oficial. Sobre Carmem Miranda – que inclusive tem parceria¹⁶ com Pixinguinha – o autor comenta: “Múltiplos talentos, alguns mais bem explorados que outros – a faceta ‘compositora’, por exemplo, foi abafada pelas outras.” (MARQUES, 2002, p. 44). Pode-se lembrar também de Ivone Lara (1921) e, afastando-se do período analisado por Marques, Sueli Costa (1943), Joyce, (1948), Anastácia (1941) e Glória Gadelha (1947), sendo as duas últimas viúvas de Dominginhos (1941 - 2013) e Sivuca (1930 - 2006), respectivamente.

A 27ª edição da *Revista da UBC*¹⁷ deu destaque a esta temática com a capa “Agora é que são elas” com a chamada para o artigo de Christina Fuscaldo: “Rica em cantoras, nossa música ainda deve às mulheres mais espaço como compositoras.” A publicação foi lançada às vésperas do dia internacional da mulher, no ano de 2016, e explicita que “[...] a luta das nossas compositoras é aumentar sua participação num mercado que, quase dois séculos depois da pioneira Chiquinha Gonzaga, continua dominado pelos homens.” (FUSCALDO, 2016, p. 12). Em entrevista para a publicação, Glória Gadelha fala sobre algumas questões que concordam com as reflexões levantadas nesta dissertação:

Eu sempre estudei música, toquei violão e acordeon...Quando casei com Sivuca, as circunstâncias me levaram à posição de liderança nos nossos trabalhos. Mas sempre houve dificuldade de aceitação (de uma) mulher no mundo da criação musical, (principalmente pelo) fato de ser companheira de um imenso músico internacional. Até hoje, tendo provado minha competência como compositora, escritora, instrumentista e cantora, as vendas do preconceito continuam obscurecendo as visões das pessoas. (Glória Gadelha, entrevista para FUSCALDO, 2016, p. 13).

¹⁶ “Os Homi implica comigo” - Pixinguinha e Carmem Miranda (1930).

¹⁷ União Brasileira de Compositores. A *Revista da UBC* pode ser acessada no endereço: <<http://www.ubc.org.br/publicacoes/revistas>>.

No artigo de Christina Fuscaldo (2016), a presidente do *Women in Music*¹⁸, Jessica Sobhraj, comenta sobre uma “nova fase” na qual mulheres estão cada vez mais ganhando espaço como profissionais da música:

Enquanto mulheres de qualquer categoria enfrentam problemas de discriminação, sofrem assédio sexual e são prejudicadas pela desigualdade salarial, as que estão na indústria da música também enfrentam o obstáculo de ter que navegar em nuances desta indústria com acesso limitado a recursos e conhecimentos. [...] Nos últimos anos, temos notado uma quantidade crescente de mulheres tornando-se profissionais bem-sucedidas, e isso é o resultado de décadas de esforços de líderes feministas que vieram antes de nós (Jessica Sobhraj, entrevista para FUSCALDO, 2016, p. 13).

As compositoras entrevistadas durante esta dissertação também reconhecem essas mudanças citadas por Jessica Sobhraj, mas dizem ainda perceber uma grande diferença entre a quantidade de músicos homens e mulheres em seus ambientes de trabalho, principalmente na área da composição. Porém, essas diferenças parecem estar diminuindo a partir dos eventos exclusivos de compositoras que, cada dia mais, apresentam novas artistas antes “escondidas”. Durante as entrevistas, constatou-se que os grupos de mulheres compositoras – que serão apresentados ao longo do capítulo 4 – têm como principal objetivo aumentar a visibilidade feminina no meio da composição através do trabalho das artistas envolvidas, uma vez que, quase todas concordam que esta visibilidade e valorização é desigual quando comparada com a produção de compositores homens. Sobre isso, Núbia Regina Moreira (2013, p. 122), baseando-se na trajetória de Teresa Cristina, defende que a inserção da compositora no campo da composição, “espaço ainda majoritariamente masculino, mostra que as posições ocupadas pelas mulheres ainda são reduzidas, sugere uma subordinação feminina, porque as mulheres continuam ocupando a posição de intérpretes”.

Muitas das entrevistadas citaram as compositoras Joyce (1948), Fátima Guedes (1958) e Simone Guimarães (1966), e como importantes nomes da história da canção popular brasileira e que não são tão lembradas quanto os compositores consagrados do Brasil. Para uma das entrevistadas, ter sua primeira canção letrada por Simone Guimarães foi o pontapé inicial para sua carreira como compositora.

¹⁸ *Women in Music* é “uma organização sem fins lucrativos fundada nos Estados Unidos em 1985, que vem trabalhando pela regulamentação da mulher nos diversos setores da música no mundo todo” (FUSCALDO, 2016, p. 13).

Depois disso, Simone ainda gravou uma canção feita pelo pai da artista – motivo de grande alegria e incentivo para ela.

Nascida no interior de São Paulo, a cantora, compositora e instrumentista Simone Guimarães tem sete discos gravados e foi considerada uma das maiores revelações de sua geração por músicos como Milton Nascimento¹⁹, recebendo várias indicações para prêmios de melhor cantora e melhor arranjadora e dividindo palco com renomados artistas como Ivan Lins, Leila Pinheiro, Boca Livre, Milton Nascimento, Guinga, entre outros. A compositora se profissionalizou aos 19 anos, ganhou vários festivais, compôs trilhas premiadas para programas de televisão e teve canções incluídas em algumas novelas. Muitas de suas músicas apresentam sonoridades típicas da canção mineira encontradas na obra do Clube da Esquina e na interpretação de artistas como Milton Nascimento, cantor que teceu muitos elogios à compositora. Simone Guimarães teve influência direta nas trajetórias de duas compositoras entrevistadas, realizando parcerias e gravações de suas canções.

A carioca Joyce Moreno é cantora, compositora, arranjadora e instrumentista, foi indicada quatro vezes ao Grammy Latino e tem 34 discos gravados. Suas canções expressam a influência direta da bossa nova, no que diz respeito à harmonização e interpretação do canto, tendo convivido desde muito jovem com músicos como Roberto Menescal e, posteriormente, com Tom Jobim e Vinícius de Moraes. A artista foi considerada de grande importância para a história das compositoras brasileiras por ter sido a primeira delas a se expressar na 1ª pessoa como mulher, causando polêmicas em torno do lançamento de seu primeiro disco²⁰ em 1968. No site oficial²¹ da cantora é possível encontrar algumas informações sobre diversas polêmicas relacionadas a isto:

Em 1967, classificou sua canção “Me disseram” no II Festival Internacional da Canção (RJ), que iniciava com a frase “Já me disseram/ que meu homem não me ama”. A canção provocou grande polêmica na época, por ter a letra escrita na primeira pessoa do feminino, o que ainda não tinha sido feito por nenhuma das pouquíssimas compositoras brasileiras até então. A compositora estreada de 19 anos foi criticada como “vulgar e imoral” por alguns jornalistas, como Sérgio Porto, enquanto outros, como Nelson Motta e Fernando Lobo, a defendiam pela “postura feminista” - coisa que, na

¹⁹ Biografia retirada do site: < <http://dicionariompb.com.br/simone-guimaraes/dados-artisticos>>. Acesso em: 10 jul. 2017

²⁰ Disco “Joycé” (1968).

²¹ Biografia retirada do site oficial da cantora: <www.joycemoreno.com>. Acesso em: 22 jul. 2017.

época, ela não tinha a menor ideia do que fosse: queria apenas se expressar no seu gênero, como vira antes em artistas como Billie Holiday e Edith Piaf (SITE OFICIAL DE JOYCE MORENO, s/d).

A cantora conta, em entrevista²² a Nelson Faria que, nessa época, um crítico musical afirmou que suas canções não foram compostas por ela, pois eram “muitos boas para ser de mulher”. Joyce teve suas músicas cantadas por importantes intérpretes como Elis Regina, Maria Bethânia, Mônica Salmaso, Gal Costa, Milton Nascimento, Ney Matogrosso, Edu Lobo, Nana Caymmi, Zizi Possi, e muitos outros. A compositora mantém até hoje uma agenda repleta de turnês nacionais e internacionais.

Fátima Guedes²³ foi muito elogiada pelas entrevistadas quanto à sua produção e performance nos palcos. A cantora carioca começou a compor aos 15 anos e, participando de um festival de música de seu colégio, recebeu sua primeira premiação. No júri do festival estavam artistas de grande prestígio como Maria Bethânia e Paulo César Pinheiro. Além de cantora e compositora, também se tornou professora, ministrando aulas, workshops e oficinas de técnica vocal e postura cênica. Suas composições apresentam influências de diversos gêneros musicais, como a bossa nova, a música romântica (Jovem Guarda) e de melodias rebuscadas e pouco usuais, como as canções de Guinga. A cantora tem 14 discos lançados e suas canções foram gravadas por Maria Bethânia, Nana Caymmi, Alcione, Leny Andrade, Beth Carvalho, Ney Matogrosso, Alaíde Costa, entre outros. Teve como parceiros musicais artistas como Djavan, Ivan Lins, Joyce, Sueli Costa e Adriana Calcanhotto. Atualmente, além de seu show com canções autorais, a cantora interpreta canções de Guinga junto ao compositor e apresenta um projeto voz-violão que une sua musicalidade às palavras de Cecília Meireles. A compositora chegou a dar um depoimento²⁴ para divulgar o *SONORA – Ciclo Internacional de Compositoras*, evento este que muitas das entrevistadas organizaram e participaram na edição do Rio de Janeiro, em 2016.

Tomar conhecimento das narrativas das entrevistadas foi essencial para o desenvolvimento desta dissertação, pois, além de analisar os desequilíbrios no interior dos registros históricos, pôde-se observar e comparar a realidade atual das

²²Programa “Uma Café Lá em Casa”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uc-yb_lfpEU>. Acesso em: 22 jul. 2017.

²³ Biografia retirada do site oficial da cantora: <www.fatimaguedes.net>. Acesso em: 10 jul. 2017

²⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ii1VL-Ryawg>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

musicistas em um ambiente ainda considerado hostil para mulheres. Para além dos estudos de gênero, apresentou-se, durante o século XX, uma crescente quantidade de estudos sobre memória que valorizam representações e narrativas individuais, além de utilizarem metodologias alternativas, assim como entrevistas, por exemplo. Sobre a falsa superioridade que os registros escritos têm sobre as fontes orais, Pollak (1992, p. 207) defende: “Se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é [...] Nem a fonte escrita pode ser tomada tal e qual ela se apresenta.” Portanto, entende-se que os registros escritos devem ser sempre empregados de forma crítica, reconhecendo as relações de poder envolvidas no processo de seleção dos fatos históricos. Complementando esta perspectiva, o estudo de memória propõe valorizar discursos dos grupos minoritários, apresentar manifestações antes ignoradas e construir novas memórias paralelas à memória oficial.

CAPÍTULO 2 - A COMPOSIÇÃO DA MEMÓRIA

A discussão sobre memória pode ser dividida em duas categorias: a memória individual e a memória coletiva (HALBWACHS, 1990). Antes, porém, é importante destacar que nenhuma das duas sobrevive de forma isolada – estas sempre coexistem e estão em processo de negociação e disputa uma com a outra. A memória individual pode, inicialmente, parecer muito particular (de pessoa para pessoa), porém não é construída e mantida em separado da memória coletiva. Ao mesmo tempo, a memória coletiva não consegue explicar todas as lembranças individuais (HALBWACHS, 1990).

O sociólogo Maurice Halbwachs (1990) defende que as memórias individuais precisam do auxílio de memórias de outros indivíduos, ou seja, é necessário que existam pontos de contato, concordâncias e referências que estejam consolidadas pela sociedade para a criação e fixação de nossas lembranças. O autor afirma que “[...] nossos sentimentos e nossos pensamentos mais pessoais buscam sua fonte nos meios e nas circunstâncias sociais definidas [...]” (HALBWACHS, 1990, p. 36). Ou seja, ainda que estejamos sozinhos, seja lá onde estivermos, continuaremos conectados a outras pessoas, e às lembranças relacionadas a elas e ao contexto social no qual estamos inseridos. Iremos sempre *(re)compor* nossas memórias sobre um fundamento comum entre pessoas de um grupo e, ainda assim, não perceberemos com clareza a forma e a intensidade com que somos influenciados.

Desta maneira, as narrativas das entrevistadas englobam diferentes tipos de memórias (coletivas e individuais), lembranças e esquecimentos. É importante frisar que “os esquecimentos, as reticências, silêncios e não ditos podem ser levados em consideração e usados como motivo para reflexão” (PEREIRA, 2016, p. 151). Sobre as possíveis razões geradoras do esquecimento e do silêncio, o sociólogo Michael Pollak (1989, p. 6) destaca a “angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos.” Além destes fatores, as lembranças incômodas tendem a não ser resgatadas como forma de autodefesa (BRAZ, 2013, p. 88). Pode-se perceber, através das entrevistas, alguns silêncios das compositoras no que diz respeito a ser mulher num ambiente majoritariamente masculino. Uma delas pediu para que fosse retirada uma parte de sua entrevista, pois se sentiu exposta ao contar casos de assédio. De fato, foram

poucas as artistas que escolheram tocar neste assunto durante as entrevistas, ainda que falassem sobre isso no dia-a-dia. Isso pode significar que elas não consideram que estes acontecimentos sejam de grande relevância em suas trajetórias como musicistas ou que, mesmo inconscientemente, escolham não compartilhar algumas questões pelos motivos citados por Pollak (1989).

Considerando, portanto, tanto as falas quanto os silêncios das entrevistadas, utiliza-se a história de vida das compositoras como metodologia de pesquisa. Sobre a diferença entre estudos de história oral e história de vida:

Na primeira o pesquisador procura reconstituir, através da visão dos sujeitos envolvidos, um período ou evento histórico, pedindo, por exemplo, a sujeitos que sofreram perseguições políticas para falarem sobre as diferentes fases da ditadura militar [...] Já nas histórias de vida, o pesquisador está interessado na trajetória de vida dos entrevistados, geralmente com o objetivo de associá-la a situações presentes. Esta técnica tem sido muito usada para compreender aspectos específicos de determinadas profissões e para identificar problemas a elas relacionados (ALVES-MAZZOTTI; GEWANDSZNAJDER, 1998, p.168).

Seguindo por este caminho, após as entrevistas e a convivência com as compositoras entrevistadas, constatou-se que a maior parte delas se relaciona com música desde criança, graças às suas respectivas famílias que mantiveram um ambiente musical em casa. Muitas mantêm memórias musicais afetivas: seguem o gosto musical dos pais e praticam o repertório que lhes traz de volta essas memórias da infância/juventude. Portanto, quando se trata de relembrar músicas no íntimo de suas trajetórias, as canções vão “[...] além do caráter puramente musical, remetendo a uma escuta de um tempo e de um lugar [...]” (PEREIRA, 2016, p. 146), contribuindo com a *composição* de memórias e com a própria composição musical. De acordo com isso, a etnomusicóloga Suzel Ana Reily (2014) exemplifica como mobilizamos nossas memórias individuais para a produção de uma canção: memórias melódicas, rítmicas e textuais que, quanto mais estáveis forem, mais fácil serão de se memorizar e reproduzir. Claro que, para algumas entrevistadas, o fato de uma melodia ser de difícil memorização muitas vezes torna-se um desafio apaixonante. Esse fato pode ser percebido durante aulas de canto na Escola Portátil de Música nas quais as cantoras e cantores devem aprender canções de melodias nada convencionais durante um curto período de tempo e apresentá-las para a turma. Este processo faz parte da trajetória de algumas entrevistadas que, a partir deste treino, se sentem cada vez mais seguras em relação às suas performances.

Ou seja, a memória não é um conjunto de fragmentos estáticos que estocamos em forma de conhecimentos e lembranças e sim uma prática: a articulação entre passado e presente de diferentes indivíduos e grupos num contexto social.

Muitas das entrevistadas citaram seus pais como figuras decisivas em suas escolhas como musicistas. É interessante constatar que, apesar de falarem sobre suas mães, quase todas as compositoras atribuem aos homens os gostos musicais que absorveram, pois são pais, irmãos e avôs os músicos da família. A compositora Virgínia contou que o pai, durante o caminho que a levava para a escola, ensinava-lhe uma canção por dia e que, dessa forma, ela estava sempre conhecendo novas canções e criando novas memórias. A presença musical do pai foi tão forte em sua história de vida que a compositora só se percebeu compositora quando o pai letrou, pela primeira vez, uma de suas canções: parceria essa que continuou dando frutos durante sua trajetória. Seguindo pelo mesmo caminho, Clarice não só absorveu o repertório que o pai gostava de ouvir, assim como muitas outras entrevistadas fizeram, mas queria, sobretudo, ser porta-voz das músicas do pai compositor, antes de se descobrir compositora. Em sua trajetória, sempre manteve em vista que queria incluir as canções do pai em suas apresentações, mesmo que elas estivessem fora do padrão que os músicos pudessem tocar e que o público esperasse ouvir. Não por coincidência, suas canções também seguiram a linha rebuscada e “torta” das canções do pai. A entrevistada Alexandra tem vergonha de mostrar suas canções para o pai, por medo dele não gostar, porém, quando precisa que alguém harmonize uma música, acaba pedindo para ele. Ângela explicou como o pai também foi o fio condutor para que ela e o irmão se tornassem músicos e que, a partir de seu incentivo, produziram muitos projetos e shows juntos, desde que ela era criança. O trabalho da música é, desde sempre, um trabalho em família.

Esta forte relação criada por integrantes de um mesmo grupo, no caso, o grupo familiar, é um efeito chamado por Halbwachs de “comunidade afetiva”. Nas palavras de Halbwachs (1990, p. 46) “[...] vibramos em uníssono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros.”

Sendo assim,

[...] a complexidade de nossos sentimentos e de nossas preferências não são mais que a expressão dos acasos que nos colocaram em relação com grupos diversos ou opostos, e que a parte que representamos de cada modo de ver está determinada pela intensidade desigual das influências que estes têm, separadamente, exercido sobre nós. De qualquer maneira, na

medida que cedemos sem resistência a uma sugestão de fora, acreditamos pensar e sentir livremente (HALBWACHS, 1990, p. 46).

As compositoras se encontram em diferentes *comunidades afetivas* como suas respectivas famílias, mas também constroem uma *comunidade afetiva* comum entre elas. Esta *comunidade afetiva* de compositoras não é um grupo isolado de outros e tampouco homogêneo: as artistas se relacionam com outros meios (musicais ou não) absorvendo suas influências e colaborando com a existência de cada um. As artistas influenciam umas às outras, seja musicalmente e/ou afetivamente, formando parcerias de vida e de música através da troca de experiências, conhecimentos musicais, segredos e memórias: constroem um sentimento de coletividade baseado nas circunstâncias que têm em comum em cada trajetória. Percebe-se que, além das trocas afetivas, as trocas musicais dentro da *comunidade afetiva* de compositoras contribuem para a construção de novas memórias acerca de suas canções e trajetórias. Essas *memórias compostas* – memórias criadas coletivamente pelas compositoras dentro dos ambientes musicais aos quais pertencem – estão ligadas também ao ato da performance, pois, ao ressignificarem e se apropriarem das canções umas das outras, as artistas criam laços afetivos e musicais entre si ao mesmo tempo em que resgatam suas memórias individuais durante a performance musical. O momento do canto

[...] evoca memórias diversas referentes ao contexto, como experiências passadas em que cantamos esta ou outra música ou em que ouvimos outra pessoa cantar. [...] Com efeito, a corrente de associações que pode ser desencadeada por uma performance musical é infinita, sendo sua densidade consequência do nosso grau de comprometimento com a canção e o(s) contexto(s) de sua performance (REILY, 2014, p. 2).

Graças às novas performances das canções das compositoras, as associações desencadeadas por elas estão em constante atualização. Sobre isso, Reily (2014, p. 2) conclui que “[...] a própria trajetória da canção cria uma memória”.

Levando em conta a complexidade das influências que cada *comunidade afetiva* exerce sobre o indivíduo, conclui-se que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva e que este ponto de vista muda conforme o lugar que ocupamos, quais comunidades fazemos/fizemos parte, interferindo na intensidade com que vivenciamos cada memória, sem que tenhamos consciência

plena disso. Sem exceção, todas as nossas lembranças estão inseridas dentro da complexidade de nossas relações com os diversos meios coletivos. Segundo o autor, “[...] nós não percebemos que não somos senão um eco” (HALBWACHS, 1990, p. 46).

No interior destes meios com os quais todos nos relacionamos, a memória coletiva – estruturada com suas hierarquias e classificações – tem como função principal reforçar a coesão social e o sentimento de pertencimento entre os membros do grupo, definindo suas diferenças em relação a outros grupos (POLLAK, 1989). Para que seja possível a construção e manutenção da memória coletiva dentro da então chamada *comunidade afetiva*, reconhece-se a importância da linguagem nas trocas entre os membros de um grupo, pois “lembrar e narrar se constituem da linguagem” (KESSEL, 2014, p. 4). Para além e através da linguagem, o fenômeno da *construção de identidade* se fortalece através da memória coletiva ao disputar socialmente diversos valores.

O sociólogo Zygmunt Bauman explica o conceito de *identidade* diferenciando-o do conceito de *pertencimento*: “Não se pensa em *identidade* quando o *pertencimento* vem naturalmente, quando é algo pelo qual não se precisa lutar, ganhar, reivindicar e defender” (BAUMAN, 2005, p. 44), em outras palavras, identificar-se é uma tarefa “que exige um esforço especial, diferente dos afazeres do dia a dia e, portanto, é concebida como uma atividade de aprendizado distinta” (BAUMAN, 2005, p. 45). Os movimentos de mulheres, de forma geral, se encontram nesse processo de busca pela representatividade dentro da sociedade, fortalecendo sua identidade a partir dos sentimentos e experiências coletivas. Segundo Bauman (2005, p. 46), “a identidade *pessoal* confere significado ao *eu*. A identidade *social* garante esse significado e, além disso, permite que se fale de um *nós* em que o *eu*, precário e inseguro, possa se abrigar, descansar em segurança e até se livrar de suas ansiedades”.

As memórias coletivas que dividimos no interior das *comunidades afetivas* sofrem um processo que determina o quê deve ser ou não lembrado dentro de um grupo, ou seja, um controle da memória. Pollak (1989) define esse fenômeno de *enquadramento da memória*. A partir do *trabalho de enquadramento* é possível manter ou modificar fronteiras sociais e reinterpretar o passado de acordo com o objetivo desejado, porém, este processo não é construído arbitrariamente; ele deve ter justificativas e coerência para que um grupo que não vivenciou determinado

passado possa se identificar com aquela memória, ou seja, é necessário que se forme um “denominador comum” de todas as memórias. Vale lembrar que, assim como a memória coletiva, a memória individual também é sempre seletiva. Por diferentes motivos, nem tudo o que vivenciamos fica marcado para sempre. Em resumo, “[...] a memória é um fenômeno construído. [...] os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes” (POLLAK, 1992, p. 204).

O *trabalho de enquadramento* ou, a delimitação de quais acontecimentos ficarão marcados na história, determina também a dominação de um grupo sobre outro. A memória pode até ter pontos em comum com a história, mas não deve ser confundida com esta, pois possuem diferentes objetivos e formas de construção. A memória histórica tem a necessidade do registro escrito para conservar-se; constrói um passado simbólico do que não existe mais (uma representação do passado) e delimita nítidas linhas de separação entre períodos. Pierre Nora (1981) defende a construção da história como um processo violento, argumentando que esta tem como missão destruir a memória espontânea e deslegitimar o passado vivido – um “exercício regulado da memória”. De forma sintética, “a história é a construção sempre problemática e incompleta do que não existe mais” (NORA, 1981, p. 9). Já as memórias coletiva e individual se enriquecem na oralidade e, por isso, são um fenômeno sempre atual (NORA, 1981), dando continuidade somente àquilo que ainda está vivo na consciência de um grupo. Ou seja, a partir do momento em que algumas memórias vão perdendo sua força e dando lugar a outras, o próprio grupo e seus membros estão em processo de transformação.

Sobre este processo de transformação constante de memórias, identidades e pertencimentos, Bauman (2005) explica que

[...] o “pertencimento” e a “identidade” não tem a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade” (BAUMAN, 2005, p. 17).

Levando em conta essa constante transformação no interior dos grupos, a memória coletiva tem como função manter vivas as lembranças, rituais, canções,

datas importantes, etc. A memória é uma arma contra o desaparecimento e, por vezes, um ato de resistência. Portanto,

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1990, p. 368).

Sendo assim, é necessário para esta dissertação reconhecer alguns aspectos do *trabalho de enquadramento da memória* dentro da história da música brasileira. Apesar de serem poucos os nomes de compositoras brasileiras que ficaram marcadas como grandes referências (como já constatado no capítulo 1), o mesmo não se pode dizer sobre as cantoras. Sabendo que, com certeza, se estará esquecendo muitos outros nomes importantes, pode-se lembrar, sem muito esforço, das cantoras Maysa, Elis Regina, Nara Leão, Dalva de Oliveira, Carmen Miranda, Clara Nunes, Dolores Duran, Elizeth Cardoso, Maria Bethânia, Amélia Rabello, Gal Costa, Clementina de Jesus, Alaíde Costa e Nana Caymmi, etc. (vale destacar que Dolores Duran, Carmem Miranda e Maysa eram compositoras também). Ainda assim, apesar do vasto e variado universo de cantoras brasileiras, algumas das entrevistadas contaram que foram/são regularmente comparadas exclusivamente com a cantora Elis Regina. Apesar de duas das entrevistadas confessarem que, quando mais novas, ouviam as gravações de Elis e tentavam imitá-la em suas interpretações, as comparações são recorrentes mesmo quando os trabalhos das compositoras são muito distintos do de Elis. As entrevistadas têm a impressão de que, no geral, o público só tem uma cantora referência. Sendo assim, acredita-se que o título de “melhor cantora do Brasil” seja um exemplo de *memória herdada* (POLLAK, 1992) na história da música popular brasileira e que tenha permanecido nos imaginários sonoros²⁵ do Brasil. A cantora-compositora Fátima Guedes, de timbre característico e diferenciado, declara, em entrevista à Nelson Faria²⁶: “Elis me ensinou tudo”. Sem dúvida, Elis Regina é uma importante referência na música brasileira, mas deve-se levar em conta que as narrativas que compõem a trajetória de vida de um artista foram diversas vezes forjadas (BESSA, 2010) e selecionadas

²⁵ Imaginários sonoros: “[...] conjunto de percepções, práticas, ideias e anseios que são concebíveis num dado contexto histórico” (BESSA, 2010, p. 164).

²⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qhT73g8dDUg>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

dentro da história da música e que, pelas mais diversas razões, algumas memórias se consolidam em detrimento de outras.

Outro assunto recorrente durante as entrevistas foi o medo de tocar violão em público e a preferência por nunca se dizer instrumentista. Todas as artistas entrevistadas que compõem com instrumentos musicais (ou seja, com exceção das letristas) utilizam o violão como instrumento principal, mesmo que tenham iniciado seus estudos com outros instrumentos. Uma das questões relacionadas ao receio de se acompanhar em público está na *memória herdada* (POLLAK, 1992) de que o violão é um “instrumento masculino”²⁷ e que, ainda hoje, o público se surpreende ao ver uma mulher tocando bem. Em entrevista a Christina Fuscaldo (2016), a cantora e compositora Zélia Duncan (1964) conta um caso sobre Joyce:

Joyce é uma compositora incrível e uma violonista maravilhosa. Ela gosta de contar história. Um dia um cara disse pra ela assim: “Nossa, você toca tão bem que parece um homem tocando”. Só que ela é uma mulher incrível com M maiúsculo e toca tão bem quanto uma mulher pode tocar (Zélia Duncan, entrevista para FUSCALDO, 2016, p.14).

De fato, a partir de seus 18 anos, a cantora Joyce estudou a técnica do instrumento ao ter aulas com Jodacil Damasceno, renomado professor de violão clássico. Como cantora e instrumentista, a artista substituiu Toquinho durante uma turnê pela América Latina com Vinícius de Moraes. O sucesso das apresentações permitiu com que Joyce permanecesse nos shows mesmo após o retorno de Toquinho durante a continuação da turnê pela Europa.

A cantora-compositora Fátima Guedes declara em entrevista para o programa *Um café lá em casa*²⁸ que prefere cantar sem se acompanhar ao violão para se comunicar melhor com o público e aproveitar melhor os recursos cênicos no palco. Ela conta que se descuidou em relação ao estudo do instrumento, pois preferiu se concentrar no estudo da interpretação. Apesar disso, a compositora faz questão de tocar algumas poucas músicas ao vivo para reafirmar para o público que sabe tocar violão.

De acordo com essa aparente falta de mulheres violonistas e a constante necessidade das artistas se afirmarem como instrumentistas, recorda-se de mais um

²⁷ Márcia Taborda (2017) comprova que, já nos primeiros anos do século XIX, damas da elite brasileira, como a imperatriz Leopoldina, já se dedicavam à prática do instrumento.

²⁸ Programa de entrevistas apresentado pelo músico Nelson Faria. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qhT73g8dDUg>>. Acesso em: 15 jul. 2017

exemplo de musicista “apagada” da história da música brasileira: Olga Prager (1909 – 2008), violonista e cantora que, assim como outras mulheres já citadas, ficou à sombra de seu marido, o violonista Andrés Segóvia (1893 – 1987), por isso, não é de se espantar que as entrevistadas não tenham muitas referências sobre mulheres violonistas, ainda que existam informações que a aparição dessas instrumentistas não seja raridade. Márcia Taborda (2011) explica que, na década de 1920, já havia um movimento no qual senhoritas da sociedade aprendiam o instrumento e se apresentavam nos espaços públicos. Segundo a autora, várias artistas cantavam e se acompanhavam ao violão em arranjos simplificados escritos por Quincas Laranjeiras (1873 - 1935), professor de muitas senhoritas. Nas palavras de Taborda (2011, p. 156): “Defensoras da liberdade de as mulheres terem presença e autonomia, essas moças transformaram-se em locomotivas da sociedade, despertando a atenção de todos”. Desta forma, parecem não superados alguns mitos e tabus relacionados a essa questão e, assim como na década de 20

[...] aprender violão significava mais que estudar música, era uma tomada de atitude. Apresentá-lo em audições públicas, lançar-se além dos domínios domésticos e até possivelmente, abraçar uma profissão significava mais ainda: uma afronta, um desafio (TABORDA, 2011, p. 156).

Esse problema de representatividade é uma dentre as diversas questões que são compartilhadas nas trajetórias das entrevistadas. Suas *memórias-compostas* reforçam, no interior de uma *comunidade afetiva*, a força da coletividade na busca por legitimidade no ambiente musical, firmando parcerias musicais e afetivas.

CAPÍTULO 3 - TRAJETÓRAS MUSICAIS DE CANTORAS-COMpositoras NO RIO DE JANEIRO

A educadora Zilda Kessel (2014) explica que, a partir dos estudos que valorizam narrativas individuais, não é mais necessário traçar uma grande narrativa comum a todos, mas sim, assegurar a existência e visibilidade das várias narrativas. Ou seja, por mais particular que cada história de vida possa parecer, percebem-se pontos de contato entre os discursos das entrevistadas por estarem todas elas inseridas em contextos sociais parecidos; seja profissionalmente, seja por morarem na mesma cidade, seja por classe social, amigos em comum, ou pelo fato de serem todas mulheres.

Foi pedido, durante entrevistas individuais, para que as compositoras falassem sobre suas trajetórias musicais, incluindo tudo o que achassem relevante em suas experiências como profissionais da música. Todas as entrevistadas organizaram suas falas de forma a tentar manter uma ordem cronológica de suas trajetórias como musicistas e, por consequência, começaram a descrever primeiramente seus ambientes familiares. Apesar do ambiente favorável para o aprendizado musical, poucas foram as compositoras que conseguiram o incentivo da família para seguir a carreira musical. Marina contou que, mesmo tendo um avô compositor idolatrado pela família, não conseguiu o apoio inicial da parte deles; achavam que, se o avô não conseguiu se profissionalizar, não seria ela que iria conseguir. As famílias, em geral, tiveram medo da instabilidade financeira do músico profissional e encorajam (ou até obrigam) as filhas a fazerem outras faculdades em paralelo com os estudos musicais. Tarsila cursou Desenho Industrial por exigência do pai que queria que ela tivesse um diploma numa área mais estável. Mesmo com o diploma em mãos, a compositora nunca trabalhou com desenho.

É claro que as próprias artistas em questão tiveram (e ainda têm) suas dúvidas quanto a seguir a carreira musical, considerando os diversos obstáculos familiares, profissionais e financeiros. Isso foi confirmado também em conversas casuais, evidenciando, mais uma vez, que o que é familiar, cotidiano, “[...] é cada vez mais objeto relevante de investigação para uma antropologia preocupada em perceber a mudança social não apenas ao nível das grandes transformações históricas mas como resultado acumulado e progressivo de decisões e interações cotidianas.” (VELHO, 1978, p. 132). Assim como na antropologia, acredita-se ser

pertinente aproveitar estas contribuições nos estudos musicológicos, a fim de compreender melhor as diversas experiências musicais.

A compositora Ângela, já citada anteriormente, mesmo se apresentando em shows desde criança com o pai e o irmão, adiou sua profissionalização em música por medo de passar pelas mesmas dificuldades financeiras que seu pai passou. Fez a faculdade de jornalismo, mas acabou mergulhando novamente no ambiente musical. Simone chegou a começar duas faculdades diferentes e não terminou nenhuma delas. Hoje, diz se arrepender, pois, de fato, a carreira musical não lhe provém o retorno financeiro necessário; questiona se é realmente possível viver de arte.

Conclui-se que questões financeiras estão diretamente relacionadas às possibilidades de escolha das entrevistadas, assim como de todo artista que queira se profissionalizar. Sendo assim, o estudo formal em música depende de algumas questões: a possibilidade financeira de estudar música, a vontade de estudar música e algumas escolhas pessoais, como por exemplo, a maternidade. Ou seja, ainda que as artistas tenham convicção de que querem estudar música, o medo de uma trajetória instável e questões familiares adiaram a sua profissionalização.

Simone e Virgínia contam que a maternidade foi um fator decisivo em alguns momentos de suas trajetórias em que tiveram que se afastar do ambiente musical. Simone explica que, tendo que sustentar seus filhos, não pode mais se apresentar na noite carioca e participar de todos os eventos de seu círculo musical: a falta de retorno financeiro impossibilita sua presença e não compensa o seu esforço. Virgínia ficou muito tempo sem compor e sem investir em sua carreira, pois não tinha tempo e nem condições de pensar em outras coisas senão a organização de sua vida familiar. Somente três das onze entrevistadas têm filhos e, apesar das diferentes idades entre as mães e entre seus filhos e filhas, conclui-se que a maternidade e a profissão de musicista podem ter suas incompatibilidades.

Em relação ao aspecto financeiro, surgem ainda questões sobre a possibilidade de se possuir instrumentos musicais, frequentar cursos de música e bancar seus próprios projetos (shows, discos, material de divulgação, etc.). Algumas das entrevistadas sempre quiseram tocar violão, outras optaram por ele por ser um instrumento mais acessível no sentido financeiro e de transporte (o violão permite que elas mostrem suas composições onde e quando quiserem). A maioria das entrevistadas nunca se aprofundou no estudo do violão para se tornarem

instrumentistas, com exceção de Cecília, Simone e Virgínia. Esta última conta que sempre quis tocar violão, apesar do pai forçar-lhe a começar seus estudos musicais com o piano. Ainda assim, ela estuda violão desde os 12 anos de idade, participou da Orquestra de Violões de Brasília e, diferente das outras compositoras, diz se acompanhar de forma confiante em seus shows. Simone, apesar de ter estudado o repertório erudito do violão, teve medo de prestar vestibular para o curso de bacharelado em violão; optou por fazer a licenciatura, pois achava que não iria passar. O medo de se apresentar tocando está presente no discurso de quase todas as entrevistadas, apesar de muitas delas defenderem o quanto é importante que saiam do estereótipo de cantoras e mostrem, elas mesmas, suas composições. Apesar do medo de tocar violão em público, as compositoras entrevistadas estão começando a se acompanhar em seus shows autorais, ainda que inseguras. A busca pela independência se tornou um objetivo comum entre elas, caso contrário, as cantoras devem se adequar ao que instrumentistas acompanhadores podem/quêrem tocar.

Suas inseguranças também estão atreladas ao fato de poucas já terem estudado de forma mais aprofundada a linguagem e técnica do instrumento. Sendo assim, torna-se mais difícil que memórias sejam solidificadas a ponto de sentirem segurança na própria execução: fazer do estudo do instrumento um hábito fortalece memórias relacionadas à sua execução, tornando-as menos suscetíveis a interferências (BRAZ, 2013). Ana Lucia Braz explica que para mantermos viva uma memória musical, é preciso relembra-la com frequência, caso contrário, elas serão esquecidas. Entre os fatores relacionados ao esquecimento musical estão os acontecimentos após e durante o recebimento da informação e aspectos emocionais como estresse, distúrbios afetivos, ansiedade, falta de atenção, hiperatividade, etc. Estes fatores todos contribuem ou atrapalham durante o processo do estudo e memorização musical. Podem ser considerados inimigos da aprendizagem musical a distração (pensar em outras coisas enquanto se pratica), transitoriedade (parar de praticar e esquecer-las) e bloqueio (algo emocional bloqueia o resgate da informação). A compositora Frida confirma essa explicação ao contar que deixou muitas de suas canções engavetadas e esquecidas por conta de acontecimentos desagradáveis na sua vida pessoal e demorou muito tempo para rememora-las, sendo capaz de fazê-lo somente porque guardou várias fitas cassetes com gravações antigas.

Por conta dessa falta de segurança durante a performance “voz-violão”, Marina conta que, até o momento, não sabia tocar nenhuma música sua e que isso era angustiante. Clarice contou que ficava à mercê dos instrumentistas que não sabiam ou não queriam tocar o repertório escolhido por ela. Estes instrumentistas precisavam tocar um repertório mais recorrente e consagrado para sobreviverem, pois, em muitas casas de show no Rio, o trabalho do músico consiste “em preparar um repertório condizente com as expectativas de seu contratante, em geral a música popular brasileira dançante [...]” (REQUIÃO, 2008, p. 180). Além disso, muitos instrumentistas não tinham estudo formal para tocar um repertório de maior dificuldade técnica, com acordes rebuscados e melodias pouco usuais, e isso incluía as próprias canções da compositora.

Quando o assunto é canto, Patrícia é categórica ao afirmar que é essencial que uma cantora tenha conhecimento de técnica vocal. Gosta de se diferenciar das então chamadas “cantoras-canárias” - cantoras que “não sabem o que estão fazendo” - e defende que, para além da técnica vocal, cantoras deveriam aprender harmonia, pois percebe que dentro do ambiente da música popular existe um mito de que não é necessário estudar tanto quanto no ambiente da música de concerto. Para além desta hierarquia entre música popular e erudita, a entrevistada percebe um certo preconceito com cantoras mulheres e defende que homens instrumentistas já partem do princípio que cantoras são menos musicistas que eles. Várias foram as entrevistadas que concordaram com esta afirmação e, coincidindo com a opinião delas, encontrou-se um projeto realizado pela cantora-compositora Manu Cavalaro (RJ) chamado “Cantora Não”. No evento no *facebook*²⁹ foi possível encontrar a descrição e justificativa para o nome do projeto:

Após seis anos de imersão no universo da composição e experimentação, a cantora lança seu primeiro disco autoral “Cantora Não!” fazendo um convite ao público disposto a vivenciar uma experiência musical que caminha na contramão da ideia de “cantora” sempre cheia de estereótipos, buscando romper os rótulos e transpor a suposta linha que separa a cantora da instrumentista (CAVALARO, 2016).

Esta percepção da desvalorização de seus trabalhos como intérpretes é mais um incentivo para que as artistas entrevistadas continuem aperfeiçoando seus

²⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1458678834182647/>>. Acesso em: 10 maio 2017.

conhecimentos e práticas musicais, optando por realizarem shows e discos exclusivamente autorais a fim de reafirmarem seu espaço como compositoras (e às vezes como instrumentistas, tal qual Manu Cavalaro). Ainda assim, as cantoras-compositoras encontram muitos obstáculos para realizarem seus projetos autorais, principalmente por motivos financeiros.

Cora iniciou um projeto de lançamento de disco autoral há dez anos e até hoje não conseguiu finalizá-lo por falta de recurso financeiro. Clarice e Angela tiveram que parar diversas vezes de frequentar os cursos e aulas de música que queriam fazer, pois não podiam pagar as mensalidades. Marina teve que vender tudo de sua antiga residência na cidade que morava anteriormente para poder vir estudar música no Rio. Uma vez instalada, aceitou diversos trabalhos alternativos, ou “bicos” - panfletagem, portaria de festa, etc. – para poder pagar suas contas e estudar música. Clarice parou de tocar piano, pois não podia comprar um instrumento para estudar, por isso, optou por tocar violão. Atualmente, a opção mais frequente das entrevistadas para conseguir manter um fluxo de remuneração mínima é através de aulas de canto, reforçando a condição principal de mulheres como professoras de música e não como artistas. A partir dos relatos das compositoras, pode-se concordar com Luciana Requião em sua tese *Eis aí a Lapa*, na qual a autora analisa as condições trabalhistas de músicos nas casas de show na Lapa:

O reconhecimento por parte do público e de outros artistas e sua qualificação profissional não era o suficiente para se obter estabilidade financeira nem garantir acesso a trabalhos mais estáveis. Nesse contexto, uma das soluções encontradas para minimizar a instabilidade dessa atividade profissional que se tornou evidente, segundo pude constatar, foi o desenvolvimento de atividades voltadas ao ensino da música (REQUIÃO, 2008, p. 9).

Obstáculos financeiros são frequentes nas falas das entrevistadas e mostra-se unânime a opinião de que a cidade do Rio não remunera adequadamente os músicos que estão inseridos em seu mercado. O esquema dos bares de tradição musical do Rio é, em grande parte, de somente uma porcentagem do *couvert artístico* para o músico (geralmente por volta dos 50%). Luciana Requião (2008) já havia constatado a informalidade, a baixa remuneração e a precariedade das relações de trabalho entre músicos e o empresariado das casas de shows: “Os proprietários dos meios de produção, que nesse contexto é o aparato das casas de

shows, ditam as regras para a contratação dos músicos assim como as formas de se calcular o valor a ser pago” (p. 17), ou seja, “não há nenhuma regulamentação em relação à remuneração pelo trabalho do músico” (p. 143). Levando em consideração que o público, segundo as entrevistadas, é muito instável e, na maioria das vezes, insuficiente, não é possível manter uma constância de shows se a artista não quiser/puder investir o seu próprio dinheiro. Luciana Requião (2008) explica a lógica de pagamento através do *couvert artístico*:

[...] a maioria das casas observadas em nosso trabalho empírico utiliza o que eles entendem como uma “parceria” entre empresários e músicos, através da divisão do “lucro” obtido com a cobrança do *couvert artístico*. Nesse caso, quanto maior é o público pagante maior seria o preço pago pelo trabalho dos músicos. Por outro lado, se não houver público não há remuneração. Em geral, as casas que utilizam esse sistema de pagamento por *couvert artístico* não têm um grande fluxo de público e, apesar de oferecer como produto principal a música ao vivo, condicionam o preço a ser pago por essa força de trabalho ao tamanho do público pagante (REQUIÃO, 2008, p. 184).

A autora demonstra que, quando o público é frequente em determinada casa de show, o tipo de pagamento é através de um cachê fixo, o que diminui os riscos para o músico, mas aumenta os lucros do empregador em relação ao trabalho do músico, ou seja, a “parceria” de divisão de lucros proposta através do *couvert artístico* se desfaz.

Se o pagamento por *couvert* é conveniente ao empregador quando a frequência do público é incerta, por outro lado se torna extremamente inconveniente quando a casa atrai grande número de público pagante, o que conseqüentemente aumentaria a remuneração do músico (REQUIÃO, 2008, p. 187).

Marina contou que seu primeiro show no Rio, há sete anos, não teve público algum e reclama que hoje as casas de shows continuam sem público cativo. Mesmo dentro dos bons teatros que a cidade do Rio comporta, quando os espetáculos não são contemplados com dinheiro de editais, não há público suficiente para que o(a) artista faça a produção, pague os músicos, a equipe (som e luz) e a divulgação. No caso de eventos de lançamentos de disco, por exemplo, percebe-se que algumas das entrevistadas preferem apresentar seus trabalhos fora do Rio. Cecília lançou seu primeiro disco na Espanha e no Japão, mas não obteve retorno por aqui. Tarsila também lançou seu segundo disco no Japão e diz que prefere tocar em outros

estados do Brasil do que no Rio: “aqui o espaço é muito pequeno e disputado e com pouco reconhecimento”.

A conclusão é que é necessário que artistas se mantenham ativos no mercado da produção; saibam escrever projetos, lidem com a burocracia, estejam atentos aos editais de fomento e se preparem para a alta concorrência. Patrícia defende fervorosamente que o músico independente não pode se dar ao luxo de ser somente músico. Ela deixou seus shows solo de lado, por um tempo, para se dedicar à produção; virou *expert* em editais, comprou seu próprio equipamento de gravação de áudio e vídeo e investiu em novos projetos. A cantora-compositora-produtora afirma que “o mercado é das pessoas pró ativas”.

Como forma de driblar as dificuldades encontradas no mercado, é de comum acordo entre as entrevistadas, que as novas mídias digitais são os principais espaços nos quais os artistas independentes devem apostar para se projetar no cenário musical contemporâneo. Enriquecendo as discussões sobre a utilização das plataformas digitais nos dias atuais, Christine Hine (2015) defende que a internet deve ser vista como cultura e artefato cultural:

[...] somos sensíveis à ideia de que as tecnologias são intrinsecamente sociais [...] nossas experiências e expectativas sobre as tecnologias são moldadas por processos sociais que colaboram, fazendo essas tecnologias terem sentido para grupos específicos de pessoas (HINE, 2015, p. 168).

Hine (2015) explica que, atualmente, utiliza-se as plataformas digitais como forma de alcançar objetivos diversos, e isso inclui a compra, venda e divulgação de produtos e serviços. A socióloga cita alguns fatores que colaboraram com as rápidas mudanças no modo de se utilizar a internet nos últimos anos:

[...] a tendência dos sites de rede social a serem usados para a comunicação com pessoas que conhecemos por outros meios; a normalização do e-comércio como um meio para comprar praticamente qualquer coisa; a crescente dependência dos governos e instituições em relação às bases de dados e transações digitais, não como uma alternativa para outros meios de realizar negócios, mas como um componente indispensável de fazer todo tipo de negócio; o surgimento do acesso amplo à internet móvel por meio dos smartphones e Wi-Fi [...] (HINE, 2015, p. 169).

Christine Hine (2015) percebe que a plataforma mais utilizada pelos brasileiros(as) é o *Facebook* e, diferente de outros países, esta escolha parece estar intimamente ligada a questões culturais:

A primeira impressão sugere que o *Facebook* é mais dominante no contexto brasileiro, enquanto no Reino Unido há possivelmente maior diversidade nas plataformas *on-line* utilizadas: algumas pessoas têm uma preferência pelos fóruns *on-line* anônimos, em vez da exposição mais aberta do *Facebook*. Parece haver algumas interessantes linhas de comparação para indagar sobre os modos pelos quais as pessoas nos países gerem o sentido de obrigatoriedade social de ser ativo no *Facebook* e os modos pelos quais as pessoas manejam as fronteiras entre o trabalho e o lazer e entre os diferentes círculos sociais a que pertencem (HINE, 2015, p. 172).

Aproveitando-se desta característica do público brasileiro, a compositora Alexandra é hoje um fenômeno na internet, com mais de 75 mil³⁰ seguidores nas redes sociais. A artista é, além de compositora e cantora, modelo fotográfico e dispõe de uma inteligência midiática e material visual profissional para divulgar seus trabalhos. Participou, após a entrevista para esta dissertação, do programa de televisão “*The Voice Brasil 2016*” e obteve ainda mais prestígio na grande mídia. Percebe-se que questões relacionadas à identidade visual do artista têm um grande peso na receptividade do público. Concordando com Luciana Requião (2008, p. 138): “um artista não vende só disco, mas também produtos relacionados à sua imagem”. Ainda assim, com toda a visibilidade e assédio dos fãs, suas apresentações na cidade no Rio não atenderam às expectativas de público, deixando a compositora decepcionada com o cenário da cidade.

Cora segue no sentido contrário. Ela conta que não se sente pertencente ao mercado artístico e que prefere abrir mão da visibilidade e proteger e preservar suas obras da superexposição. Ela acredita que, por meio da internet, possa atingir um público específico que aprecie suas canções, o que não significa que queira ser famosa. Ela defende que a grande mídia e o mercado destroem o trabalho de palco.

Independente da escolha pessoal de cada compositora, tornou-se necessário, nos dias atuais, que artistas saibam utilizar as ferramentas da rede: promover campanhas de Financiamentos Coletivos, lançar singles e EP (*extended play*), gerenciar patrocínios de vídeos e fotos nas plataformas digitais para formarem público, aumentarem sua visibilidade e realizarem projetos. Sobre isso, é necessário

³⁰ Até o momento da entrevista. Em setembro de 2017, a compositora já reunia 215 mil seguidores nas redes sociais. No entanto, o público médio nos seus shows é pequeno, parecido com o das outras cantoras compositoras.

ênfatisar as Campanhas de Financiamento Coletivo como a principal forma de possibilitar a gravação de discos dos artistas independentes contemporâneos. A campanha consiste em arrecadar dinheiro de amigos e público para realizar um projeto predeterminado. Cada colaborador contribui com a quantia que quer/pode e, em troca, recebe o produto (discos, ingressos para shows, etc.) que só será realizado se a campanha for bem-sucedida. Caso a campanha não obtenha sucesso, o dinheiro é devolvido para os colaboradores. Cinco das onze entrevistadas lançaram discos através do então chamado *crowdfunding* e muitas delas reconhecem que essa é a forma mais viável de se realizar um projeto.

Uma forma alternativa para quem não acredita que um disco físico seja necessário nos tempos atuais é o lançamento de um EP – poucas músicas disponibilizadas gratuitamente em diversas plataformas digitais – assim como fizeram Ângela e Alexandra. O EP é uma maneira mais barata de se lançar nas mídias digitais, mas o retorno com sua venda é pouco ou nenhum. Por isso, torna-se mais que necessário que as compositoras registrem suas canções e se filiem a alguma associação de compositores para que tenham algum retorno financeiro de direitos autorais. A associação de compositores UBC (União Brasileira de Compositores), publicou na 27ª edição de sua revista (FUSCALDO, 2016, p. 12) que somente 8% de seus filiados são mulheres³¹. Pode-se sugerir que ainda há enorme diferença entre o número de compositores e compositoras, ou que as compositoras não estão completamente inseridas no processo de profissionalização. Apesar disso, dentro do pequeno universo de compositoras entrevistadas, oito das onze artistas são filiadas a alguma associação de compositores e/ou de direitos autorais como intérprete. A partir das narrativas das entrevistadas, percebe-se que essa preocupação com direitos autorais é algo relativamente recente para algumas delas e que, juntas, elas vêm se informando e conquistando seus direitos artísticos. Além de se filiarem a associações de direitos autorais, sete das onze entrevistadas possuem a carteira de músico profissional na Ordem dos Músicos do Brasil (OMB). Algumas compositoras contaram que atualmente não fazem uso da carteira e que, por isso, pararam de pagar a anuidade obrigatória da OMB. As artistas optaram por fazer a carteira de músico por exigência de alguns editais como o do Serviço Social

³¹ Entramos em contato via e-mail com as associações ligadas aos direitos autorais *Socinpro*, *ABRAMUS* e *AMAR*, porém não conseguimos resposta sobre as informações solicitadas. Também tentamos contato com a vice-presidente do Sindicato dos Músicos, porém, sem sucesso.

do Comércio (SESC), mas ainda assim, a carteira fora pouco útil para elas. Assim como as compositoras entrevistadas para esta dissertação, músicos entrevistados por Luciana Requião (2008, p. 143) alegam que “não obtêm nenhum benefício da instituição e que são ‘obrigados’ a pagar uma anuidade sem saber exatamente para qual finalidade”.

Conclui-se que a maioria das entrevistadas se encontra num processo de tentativa de inclusão no mercado, enfrentando as dificuldades da autoprodução sem apoio da grande mídia, assim como discutido anteriormente. Cabe ressaltar que grande parte dessas adversidades não estão relacionadas, exclusivamente, com o fato das entrevistadas serem mulheres. Os músicos independentes do Rio de Janeiro, de forma geral, apresentam as mesmas reclamações acerca das péssimas condições de trabalho.

A partir das contribuições de Howard S. Becker (1977) foi possível agrupá-las em diferentes categorias de artistas, embora nenhuma categoria seja absoluta, se considerarmos a complexidade de suas trajetórias individuais. Usando a denominação de Becker (1977), a maioria delas gostaria de se tornar um “profissional integrado”, ou seja, de estar inserida no mundo artístico instituído. A grande questão vinculada a essa busca é a necessidade de adequação às exigências do mercado, realizando atividades muitas vezes repetitivas e permanecendo “restritos aos limites do que os públicos potenciais e a situação consideram respeitáveis” (BECKER, 1977, p. 14). Considera-se que somente Alexandra (a compositora participante do *The Voice Brasil* e com um grande número de seguidores nas redes sociais) atenda às características do “profissional integrado”, ainda que outras compositoras estejam minimamente inseridas no mercado. Por definição, esses tipos de artistas “[...] conhecem, entendem e habitualmente usam as convenções que regulam o funcionamento de seu mundo [...] se adaptam facilmente a todas as atividades padronizadas por eles desenvolvidas” (BECKER, 1977, p. 12). O autor explica que o trabalho desses artistas é mais simples de ser absorvido e que, também por isso, o mundo artístico sempre irá dar preferência a trabalhar com *profissionais integrados*. Ainda assim, Becker (1977) não pretende afirmar que esses profissionais não enfrentem dificuldades ou que eles realizem sempre o mesmo trabalho – estes são chamados pelo autor de *produtores de rotina*. No caso específico de Alexandra, acredita-se que ela se encontre no grupo de

[...] artistas considerados mais criativos pelos integrantes de seu próprio mundo, isto é, aqueles que produzem variações e inovações marginais, mas que não chegam a violar as convenções o suficiente para provocar o rompimento da ação coordenada [...] talvez a melhor maneira de pensarmos sobre eles seja como estrelas contemporâneas (BECKER, 1977, p. 14).

Quase todas as entrevistadas foram incluídas no grupo dos profissionais *inconformistas* (BECKER, 1977), ou seja, artistas que procuram o reconhecimento “e o aplauso dos mesmos públicos para os quais os artistas mais convencionais trabalham, muito embora, em virtude da maior dificuldade de reagir a trabalhos novos e não familiares, exijam um maior esforço de sua parte” (BECKER, 1977, p. 17). Clarice, que sempre quis apresentar um trabalho de canções rebuscadas e “tortas”, é um bom exemplo desse tipo de artista. Segundo o autor: “A obra de arte inconformista é aquela que opta por ser difícil de assimilar” (BECKER, 1977, p. 17). O artista *inconformista* enfrenta dificuldades para ver seu trabalho realizado, o que não significa que ele não consiga se inserir no mercado. Esses artistas precisam criar sua própria rede de colaboradores e encontrar novos espaços de apresentação fora do grande circuito, assim como defende Tarsila. A autora organizou saraus de compositores e defende que, para mostrar novos trabalhos autorais, é necessário procurar espaços alternativos e não depender da mídia. A mesma entrevistada contou que tenta fugir do senso comum, que não faz canções de amor, por exemplo. Sendo assim, o(a) artista *inconformista* realiza o trabalho de recrutar novos públicos que absorvam sua linguagem não convencional.

Ainda no grupo dos *inconformistas*, Cora foi incluída como uma artista que “embora mantenha com esse mundo [artístico] uma ligação afastada, recusa a sujeição às suas normas, impossibilitando-se com isso de participar de suas atividades organizadas” (BECKER, 1977, p. 14). Ou seja, ela considera as convenções do mundo artístico tão inaceitáveis que preferiu se afastar do mercado musical.

Uma terceira categoria utilizada por Howard S. Becker (1977) é a do *artista intuitivo*³²: aqueles artistas que “[...] desconhecem os membros do mundo artístico em que habitualmente são produzidos trabalhos como os seus; não receberam a mesma formação que as pessoas que geralmente produzem esses trabalhos [...]”

³² Tradução nossa. A tradução original é “artistas ingênuos” (*naive*). Preferimos chamar estes artistas de “intuitivos”, pois não se trata de ingenuidade, mas sim de não terem estudo formal em música e não terem muitas experiências no ambiente profissional. Muitas das entrevistadas declararam que compõem de forma predominantemente intuitiva.

(BECKER, 1977, p.18). Frida é um exemplo de *artista intuitivo*, o que coincide com o fato de ter iniciado sua participação no ambiente musical profissional recentemente. Ela contou que compor sempre fora algo completamente intuitivo e que, até o momento em que começou a participar do grupo de compositoras *LUA* (Livre União de Autoras), não achava que pertencia ao meio musical profissional.

Pode-se comparar duas compositoras entrevistadas para levantar algumas questões: Frida, na categoria do *artista intuitivo* e Alexandra na categoria de *profissional integrado*. Nenhuma das duas tem grande experiência de atuação no mercado no que diz respeito à realização de shows e gravações de discos; ambas estão em processo de inserção recente no mercado do Rio de Janeiro. Acredita-se que a diferença entre a receptividade do público entre as duas artistas seja, sem entrar no mérito de “qualidade musical”, a forma como as duas se relacionam com as mídias digitais. Frida, com 62 anos, não tem as mesmas experiências midiáticas que Alexandra, de 18 anos, que realiza com sucesso o trabalho de fazer o público responder bem à sua música e à sua imagem. É de grande relevância apontar que, na faixa etária do grupo pesquisado, as duas se encontram nos dois extremos e que o fato de elas se destacarem das outras dentro das categorias sugeridas por Howard S. Becker (1977) pode abrir discussões acerca do nosso mercado musical em relação à faixa etária de artistas e às novas mídias digitais.

Acredita-se que a maioria das entrevistadas já estiveram inseridas na categoria de *artista intuitivo*, mas atualmente estão em processo de afastamento desse grupo. Muitas delas só iniciaram seus estudos musicais após já terem se tornado compositoras, ou seja, o material produzido não era feito a partir de técnicas e conhecimentos formalmente adquiridos. Da mesma forma, foram adquirindo experiência sobre produção e inserção no mercado ao longo de suas trajetórias como cantoras-compositoras. Atribui-se a muitas dessas conquistas individuais à colaboração coletiva dos grupos e eventos de mulheres compositoras que, juntas, fortalecem a ideia de que elas devem se profissionalizar e, sem que abram mão de suas convicções, se tornem *profissionais integrados*.

Sendo assim, constata-se que grupos de mulheres compositoras serviram de grande incentivo para que várias das entrevistadas se informassem sobre direito autorais, compusessem mais canções, apresentassem músicas antes escondidas, procurassem novas parcerias e/ou retomassem projetos antes abandonados.

CAPÍTULO 4 - GRUPOS, EVENTOS E CANÇÕES.

Percebeu-se, durante a realização desta pesquisa, que os eventos protagonizados por mulheres vêm ganhando força, desde 2016, reunindo profissionais de diferentes áreas do conhecimento (fora e dentro do ambiente acadêmico) e colocando em pauta diversas questões relacionadas à mulher contemporânea. Assuntos como a política atual no Brasil, racismo, maternidade, aborto, assédio, sexualidade, etc., ganharam maior visibilidade nas redes sociais, nos ambientes universitários e também na grande mídia, influenciando fortemente a produção artística.

Na área da música popular, tomou-se conhecimento de três projetos de compositoras de canções no Rio de Janeiro: o grupo *LUA*³³ (Livre União de Autoras), o projeto *Meninas do Brasil*³⁴ e o Coletivo *Essa Mulher*³⁵. Os dois primeiros projetos utilizam as mídias sociais para divulgar suas canções de forma coletiva e procuram editais de fomento à cultura para viabilizar suas apresentações. O coletivo *Essa Mulher* não possui, ainda, seu próprio material digital por ter sido criado recentemente (março de 2017).

O *LUA*, integrado por cinco compositoras do Rio de Janeiro, foi uma criação inspirada no coletivo *ANA (Amostra Nua de Autoras)*, idealizado por Deh Mussulini com compositoras de Belo Horizonte. A idealizadora do *LUA*, a cantora-compositora Ilessi, conta que o projeto não tem um caráter feminista como característica principal, mas que, percebendo uma minoria de mulheres em seu ambiente musical, seu objetivo de apresentar novas compositoras era, mesmo que inconscientemente, ligado à busca de igualdade entre homens e mulheres e, portanto, feminista.

Distintivamente do *LUA*, o projeto *Meninas do Brasil*, não é um grupo fechado de compositoras, mas uma *websérie* com artistas convidadas. Na temporada atual (2ª temporada), estão participando doze compositoras do Rio, seis de São Paulo e seis de Belo Horizonte, lançando a cada semana um novo vídeo com uma nova compositora. Além de divulgar canções de compositoras brasileiras, a idealizadora do projeto, Luiza Sales, se posiciona sobre acontecimentos e notícias que envolvam

³³ Disponível em : <<https://www.facebook.com/livreuniaoautoras/?fref=ts>>. Acesso em: 3 abr. 2017.

³⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/meninasdobrasilmusic/?fref=ts>>. Acesso em: 3 abr. 2017.

³⁵ Disponível em: <<https://www.facebook.com/coletivoessamulher/>>. Acesso em: 28 maio 2017.

lutas feministas na página oficial do *Meninas do Brasil* no *facebook*. No trecho abaixo, a compositora explica os motivos pelos quais criou o *Meninas do Brasil* e se refere à notícia de um crime ocorrido no dia 26 de maio de 2016, quando uma menina sofreu um estupro coletivo por mais de trinta homens no Rio de Janeiro.

O Projeto Meninas do Brasil surgiu para jogar luz sobre a produção intelectual e artística das mulheres brasileiras. Deixamos a música das artistas que por aqui passaram falar por si só e compreendemos que nosso posicionamento ao lado das lutas feministas sempre esteve claro pela dinâmica e formato do projeto. Acreditamos em atitudes mais do que palavras para transformar a sociedade. Entretanto, no atual momento é difícil calar. Durante muito tempo a relação das mulheres com a criação resumiu-se à gestação da vida. Filósofos e intelectuais como Rousseau, por exemplo, defendiam que a inteligência das mulheres era limitada e que, apesar de serem capazes de aprender a tocar instrumento musical, eram desprovidas de espírito criativo. Por isso as mulheres eram cantoras, pianistas, instrumentistas, intérpretes, mas nunca compositoras. Desta forma, foram silenciadas milhares de vozes femininas nas artes e ciências ao longo dos séculos. Face aos acontecimentos recentes, nós do projeto *Meninas do Brasil* queremos nos posicionar contra a cultura do estupro e contra qualquer forma de silenciar as vozes das mulheres. Quando testemunhamos um acontecimento como este, vemos que o clamor das mulheres por justiça e igualdade na sociedade é, na realidade, um grito de socorro por suas próprias vidas (SALES, 2016).

O projeto, além de conseguir manter a regularidade de produção e disponibilização de vídeos nas mídias sociais, investe atualmente no *crowdfunding*³⁶ da campanha *Meninas de Berlim*, que propõe o intercâmbio entre compositoras do Brasil e de Berlim, realizando vídeos e fazendo releituras de canções de compositoras brasileiras no exterior e vice-versa.

O coletivo *Essa Mulher*, formado por quatro integrantes, organizou, até então, mostras de compositoras em algumas casas de show do Rio de Janeiro e tem se reunido para discutir e trocar experiências profissionais e pessoais relacionadas ao ambiente da composição. No mês de março, realizaram um show por semana por conta do dia internacional da mulher (8 de março), mas pretendem organizar um show por mês durante o ano.

Integrantes e participantes do *LUA*, *Essa Mulher* e da série *Meninas do Brasil* foram assíduas em eventos de compositoras e compositores no ano de 2016 e no primeiro semestre de 2017, na cidade do Rio, sendo algumas delas as entrevistadas

³⁶ Campanha de financiamento coletivo. Disponível em: <www.benfeitoria.com/meninasdeberlim>. Acesso em: 27 maio 2017.

para esta dissertação. Nem todas as compositoras entrevistadas fazem/fizeram parte destes grupos e eventos, mas têm consciência de sua existência e reconhecem sua importância.

Muitas compositoras contaram que após serem convidadas a participar de grupos e/ou eventos de compositoras, se sentiram mais motivadas a compor e mostrar suas canções. Para muitas das artistas, demorou muito tempo para que se considerassem compositoras e, a partir do encontro com outras artistas (mesmo que fora desses grupos e eventos), se sentiram integrantes desta *comunidade afetiva* e transformaram suas percepções sobre seus próprios trabalhos. Percebe-se que

[...] a interação de todas as partes envolvidas produz um sentido comum do valor do que é por elas produzido coletivamente. A sua apreciação mútua das convenções partilhadas, e o apoio que conferem umas às outras, convence-as de que seus esforços é um trabalho válido (BECKER, 1977, p. 11).

A compositora Frida, por exemplo, não apresentava sua produção musical profissionalmente e, através do convite para participar do *LUA*, iniciou suas participações em eventos de compositores(as) e, atualmente, deseja que outras intérpretes cantem suas canções. Clarice também se sente encorajada ao ouvir outras intérpretes cantando suas músicas e intensificou seu processo de composição depois da criação do *LUA*. Antes de participar do *Meninas do Brasil*, a compositora Patrícia se questionava sobre onde estavam as compositoras do Rio e tinha a impressão de estar sozinha para enfrentar o ambiente musical da composição. Após a criação do projeto, a compositora mantém uma regularidade de composição e de parcerias com outras artistas para que o projeto permaneça sempre ativo. Assim como ela, quase todas as entrevistadas puderam constatar que, ao tomarem conhecimento da existência de tantas outras compositoras, se sentiram mais capazes e menos solitárias no ambiente da composição no Rio de Janeiro. Este fator foi um dos incentivos principais para a criação do Festival SONORA.

O Festival *SONORA – Ciclo Internacional de Compositoras* (2016), teve destaque nos eventos de compositoras e aconteceu em mais de vinte cidades do Brasil, Argentina, Uruguai, Espanha, Irlanda e Portugal. O Festival, cujo *slogan* é 'A revolução virá pelo ventre', foi idealizado, inicialmente, por Deh Mussulini, de Belo Horizonte, e Larissa Baq, de São Paulo. Durante o evento, compositoras sobem ao

palco para apresentar suas próprias canções, às vezes se acompanhando ao violão e, outras vezes, com o apoio de uma banda. Não há restrição quanto à participação de instrumentistas homens, porém, as mulheres são maioria na formação dos grupos musicais envolvidos.

No Rio de Janeiro, a compositora Ilessi, uma das responsáveis pela edição do *SONORA RJ* (que foi realizado em julho de 2016), comenta:

Uma das coisas que me chamou muita atenção no processo de realização do *SONORA*, e principalmente ao final do festival, quando realmente caiu a ficha do que tínhamos realizado, é que somos muitas e boas, mas, por exemplo, eu como intérprete, não canto canções da maioria de vocês, nem trabalho com vocês como músicos. Acho que nos acostumamos com uma minoria feminina. Talvez seja a hora de rever isso e a realização de um festival como esse é parte de um processo muito maior, de busca por uma sociedade mais igualitária no que se refere às questões de gênero (ILESSI, 2016).

A compositora Deh Mussulini (criadora da *hashtag mulheres criando* e uma das idealizadoras do *SONORA*), animada com a repercussão do Festival, publicou em sua página pessoal do *facebook*:

Gente, esse festival tá transcendental [...] A força do coletivo é CABULOSA! Sinto que finalmente encontrei minha matilha! Força! O momento é duro sim, mas as conquistas estão imensas! Mulheres empoderadas, representatividade, um festival gigantesco construído na garra por mulheres fortes, nada frágil! Não precisamos de bença, nem de patrocínio, nem de aval. Tamo fazendo! O espaço que a gente quer a gente cria! Criar, e não esperar! A revolução tá vindo do ventre, tá aí, só não vê quem não quer! (MUSSULINI, 2016b).

Percebe-se na fala de Deh que, para além das pautas relacionadas à mulher compositora, também foram dribladas as dificuldades do músico independente, no que diz respeito à falta de verba e espaço para realização do projeto. Contudo, o que mais tem destaque nas descrições sobre o evento ainda é a vontade de aumentar a visibilidade de compositoras:

A baixa incidência de mulheres compositoras desestimula justamente que outras artistas comecem ou sigam escrevendo suas canções. Para isso, o festival oferece o espaço para que a mulher não esteja restrita ao lugar de intérprete – e possa ser, ela mesma, autora da sua própria música e história. (SONORA, 2016)³⁷.

³⁷ Disponível em: <<http://www.hypeness.com.br/2016/07/festival-internacional-de-musica-sonora-promove-o-empoderamento-de-mulheres-compositoras/>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

Depois do Festival *SONORA*, aconteceram quatro shows da *Mostra Mulheres Criando* – projeto também iniciado em Belo Horizonte – como forma de alongar a realização de shows de compositoras durante alguns meses (setembro, outubro, novembro e dezembro de 2016). Neste ano de 2017, já está aberto o edital³⁸ para a realização da segunda edição do festival que irá expandir sua realização para Zimbábue, Gana, Colômbia, Equador, Suíça, Estados Unidos, Egito, Turquia e Chile (além dos países do ano de 2016).

Todas as onze entrevistadas concordam que os eventos coletivos têm muito a acrescentar aos artistas independentes, de forma geral. No caso de eventos protagonizados por mulheres, algumas das compositoras acreditam que a segregação entre homens e mulheres não é adequada, ainda que percebam uma desigualdade entre compositores e compositoras em relação à visibilidade e valorização de seus trabalhos. As compositoras Cora e Alexandra se incomodam com o discurso marcadamente feminista dentro do movimento de compositoras; não querem unir arte e política. Cora afirmou que “a política cerceia e compromete a liberdade. O engajamento é limitante.” A compositora também critica a transformação de pautas de movimentos sociais em produtos. Ao contrário dela, Patrícia conta-nos que se aproximou de outras compositoras ao mesmo tempo em que começou a se engajar na militância feminista e acredita que “o inconsciente coletivo e sentimentos compartilhados uniu mulheres para diversos projetos”. Ela defende que grupos de mulheres são necessários, pois é o momento de lutar por representatividade no meio da composição e conclui que ainda não conhecemos a extensão das obras femininas: estas ainda são contribuições novas. Apesar das diferentes opiniões, as entrevistadas defendem que o movimento de união de artistas mulheres é necessário no momento atual para que as compositoras tenham mais representatividade no cenário composicional e saiam do estereótipo de ‘cantora’. Além disso, compositoras passaram a valorizar mais o próprio trabalho, assim como a produção de outras artistas.

Além de eventos exclusivamente femininos, pode-se destacar a I *AMostra Canção Presente*³⁹ (2016) com edições no Bar Semente e na Sala Funarte, e o

³⁸ Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/132196750655948/>>. Acesso em: 2 maio 2017.

³⁹ Organizado pela produtora Livia Manini e pela cantora-compositora Iara Ferreira.

projeto *Série Compositores*⁴⁰, com apresentações frequentes no palco na UNIRIO. Ambos os projetos têm se preocupado em igualar o número de compositores e compositoras em seus eventos, recebendo muitos elogios do público e dos(as) artistas participantes, atingindo o principal objetivo de divulgar o trabalho de artistas independentes.

4.1 “De tudo se faz canção”

Através da participação em eventos musicais realizados com e pelas entrevistadas, pôde-se conhecer mais profundamente os trabalhos musicais de algumas delas e relacionar suas trajetórias com suas canções. Considera-se que essas canções devem sempre ser analisadas dentro do contexto em que as artistas se encontram, pois

Mais do que sobre “arte”, falamos agora de artistas e sobre como eles fazem as coisas, os recursos e limitações com os quais lidam ou os contextos e universos nos quais operam. Mais do que olhar apenas para as “obras” [...] musicais fixadas, exploramos como elas são na prática recebidas e experienciadas [...] (FINNEGAN, 2008, p. 21).

As artistas estão inseridas em um grupo que poderia ser chamado de “a nova geração da MPB”. Sabe-se que a expressão “MPB” já passou por diferentes definições gerando uma série de discussões conflitantes por pretender ser “um termo guarda-chuva” (ULHÔA, 2001, p. 4). Apesar de representar um gênero de grande riqueza, diversidade e importância para a história da música brasileira, tornou-se um conceito muitas vezes contraditório e excludente como explicita Martha Ulhôa (1997) ao apresentar algumas diferenciações criadas entre o que é considerado MPB e outros gêneros musicais brasileiros. Mesmo que a MPB se estabeleça no contexto da música popular – inicialmente considerada uma música produzida pelo povo – ela é determinada como “sofisticada” e “elaborada”, evidenciando o *status social* de seus compositores, intérpretes e público.

⁴⁰ Organizado pelos alunos Rafael Bezerra e Lucas Cassano com apoio do professor Marcos Lucas (UNIRIO).

[...] nota-se tanto no senso comum como na imprensa especializada, que o valor estético atribuído à música popular muitas vezes não se baseia somente em critérios musicais; o significado de cada gênero de música popular no Brasil depende, em grande parte, das origens sociais do gênero e de seu público constituente. De fato, o que é música brasileira popular e o que é uma identidade nacional brasileira é uma construção [...] (ULHÔA, 1997, p. 95).

Apesar de incluída no cenário da música de consumo, os adeptos da MPB pretendem se diferenciar da chamada música “comercial” e determinam quais influências da música estrangeira são aceitáveis, ou seja, fortalecem a ideia de que “nem toda música popular feita e consumida por brasileiros é ‘brasileira’” (ULHÔA, 1997, p. 81). Desta forma, se verifica um processo de

[...] marginalização do que é diferente ou mesmo do que mundos artísticos diversos têm em comum, pela desqualificação estética: músicas melodramáticas são “brega”, músicas de grupos emergentes são “popularescas”, músicas consumidas por um público heterogêneo são “comerciais” (ULHÔA, 1997, p. 82).

Apesar das compositoras entrevistadas fazerem parte deste cenário, suas canções não seguem um padrão pré-determinado e trilham por diferentes caminhos – harmônicos, melódicos e rítmicos – que dependem muito de suas influências musicais individuais e suas trajetórias como estudantes (ou não) de música. As canções compartilhadas e aprendidas durante o processo desta dissertação são muito distintas entre si, inclusive ao comparar canções de uma mesma artista. A partir de seus conhecimentos e influências, a mesma compositora pode, por exemplo, se aproximar de diferentes gêneros musicais como o choro, o samba, o bolero, o forró, sem que isso descaracterize seu trabalho como um todo e sem se afastar da categoria “MPB”, pois o termo agrega outros gêneros, como nos aponta Ulhôa (2001):

Enquanto prática musical, a MPB emergiu do samba urbano carioca das décadas de 30 e 40, agregou outros ritmos regionais, como o baião, nos anos 1950, passou pela bossa nova, tropicalismo e festivais da canção nos anos 1960, para consolidar-se enquanto categoria na década de 70 (ULHÔA, 2001, p. 3).

A compositora Patrícia conta que não considera a composição somente um ato de inspiração e se propõe a compor buscando características de gêneros pré-

escolhidos por ela, ou seja, no seu caso, a composição não é completamente intuitiva e exige estudo e pesquisa, o que não quer dizer que não se surpreenda com os diferentes caminhos que cada canção percorre. Diferente de Patrícia, muitas outras artistas criam de forma totalmente espontânea e intuitiva. Algumas delas criam a melodia primeiro e depois harmonizam com o violão, ou pedem para outra pessoa harmonizar, quando não possuem conhecimento harmônico. Muitas delas fazem harmonia e melodia juntas, buscando sonoridades no violão e, a partir dos acordes, vão construindo as melodias (algumas compositoras acham esta forma de compor limitante, pois não estudaram harmonia ou não conhecem bem a linguagem do instrumento). Algumas compositoras fazem a letra simultaneamente com a melodia, mas nem todas as compositoras são letristas. Poucas entrevistadas compõem melodias a partir de poemas já existentes. Marina é a única compositora que só faz letras e tem um enorme número de parcerias (por volta de 33 parceiros até o momento da entrevista). Contudo, todas as compositoras entrevistadas são intérpretes das próprias canções, mesmo que atualmente não atuem como cantoras de outros repertórios. Esse tipo de artista tem sido frequentemente chamado de “cantautor”, ou seja, aquele(a) que canta e toca suas próprias canções. Pode-se encontrar com facilidade diversos eventos⁴¹, grupos⁴² e campanhas na internet que utilizam o termo “cantautor” ou “cantautora”, não somente no Brasil, mas também em outros países da América Latina e Espanha. Neste trabalho esta terminologia não é utilizada para se referir às entrevistadas, pois muitas atuam, frequentemente, como intérpretes e esta faceta é muito importante para suas formações como compositoras pois, não somente outros(as) compositores(as) influenciam em suas obras e performances, mas também outros(as) intérpretes.

Ângela, que se propõe a criar de forma exclusivamente intuitiva, confessou que, quando mais nova, escutava atentamente às interpretações de Elis Regina a fim de imitá-la no que diz respeito ao timbre e expressividade. Este fato certamente interferiu na sua trajetória como intérprete e também como compositora, tendo em vista que, durante a criação de novas melodias, a entrevistada busca sonoridades

⁴¹ Mostra Cantautores de Belo Horizonte. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/MostraCantautores/>>; Festival Internacional de cantautores Costa Rica: Disponível em: <https://www.facebook.com/festivalcantautorescr/>. Acesso em: 17 maio 2017.

⁴² Grupo “Compositores, cancionistas e cantautores de Brasília”. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/groups/1427462940892019/>>; Grupo “Cantautores Espanoles”.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/213538775479375/>>. Acesso em: 17 maio 2017.

que lhe agradem e que lhe sejam familiares. Essa mesma busca por sonoridades específicas permitiu que a compositora Clarice compusesse uma canção que “soasse como Gilberto Gil”. Após saber que Gil estava passando por problemas de saúde no ano passado (2016), a compositora quis homenageá-lo com uma canção com características de sua obra e sua forma de cantar, tendo em vista a importância que este compositor tem na trajetória musical da cantora-compositora. A entrevistada deu ênfase aos discos “Refazenda” (1975), “Refavela” (1977), e “Ao vivo em Montreux” (1978) e à grande diversidade de ritmos brasileiros explorados por Gilberto Gil. A artista escolheu para sua canção-dedicatória os ritmos do maracatu e do ljejá, e considerou as características de entonação e improvisos vocais típicos de Gil, utilizando ornamentos, cromatismos, mudanças de oitava e de timbre, ou seja, imitou sua forma de cantar para a construção da melodia. Por fim, incluiu uma parte do refrão de uma das canções de Gil em uma breve citação (música incidental). Infelizmente, até o presente momento, a canção não está completa, falta-lhe ainda a letra: a compositora já havia enviado a canção para um de seus parceiros musicais letrar, porém, até o momento da entrevista, ainda não tinha resposta.

Da mesma forma acontece com Simone que enfatizou que suas influências musicais – intérpretes, músicas, compositores e gêneros musicais os quais ela determinou como marcantes em sua vida – são essenciais em seu processo de composição. A entrevistada dá destaque ao compositor Guinga como uma grande influência e conta que, durante muito tempo, estudou com afinco algumas canções de Guinga a partir do *songbook* do compositor (CABRAL, 2003) e que, na época, achava tudo muito difícil de tocar ao violão. O estudo dessas canções, certamente, colaborou para que a compositora pudesse criar utilizando elementos característicos da música de Guinga. A artista conta que uma de suas canções – que ela compara com “Canção do Lobisomen” (Guinga e Aldir Blanc) – foi feita a partir de uma lembrança de sonoridade de canções de Guinga. Ela conta seu processo de composição: montou um primeiro acorde no braço do violão que tirou da canção “Noturna” (Guinga e Paulo César Pinheiro) e, a partir dele, foi procurando outros acordes aproveitando de fôrmas, cordas soltas, cromatismos, inversões de baixo, ou seja, utilizando idiomatismos próprios do instrumento. A entrevistada não pensou, no momento da criação, em quais acordes estava utilizando, tendo cifrado sua canção somente no momento em que precisou apresentá-la ao arranjador de seu último disco. Durante este processo, percebeu que nunca imaginara fazer uma música

naquela tonalidade (sol sustenido menor) e que o “caminho” da canção fora conduzido pelo instrumento e não pelo seu conhecimento formal em harmonia. Este processo composicional é característico de Guinga, como o próprio compositor explica em entrevista à Rafael Bezerra (2016):

[...] sua música é fruto de um processo altamente intuitivo, que geralmente se apresenta na seguinte ordem: criação da melodia e escolha dos acordes (baseado no “colorido” e não necessariamente no contexto tonal sugerido pela melodia) [...] enquanto as melodias surgem mais espontaneamente, os acordes são fruto de diversas tentativas de reharmonização, até o encontro da possibilidade que mais o agrada (BEZERRA, 2016, p. 41).

Este processo composicional traz algumas dificuldades para analisar as composições de Guinga, como Rafael Bezerra explica em sua dissertação:

Aparentemente, essa dificuldade ocorre devido ao caráter composicional intuitivo predominante em sua obra, resultando em relações que não são identificadas por somente um ou outro modelo analítico. Outro aspecto que constitui um desafio para o presente trabalho é o fato de o acompanhamento ao violão, elaborado pelo compositor, não permanecer apenas na função de base rítmico-harmônica (como blocos de acordes) ou mesmo como dobramento melódico. Geralmente, as obras de Guinga apresentam um violão que funde harmonia, melodia e contracantos, tornando a audição de sua obra mais rica e interessante, e consequentemente sua análise mais complexa (BEZERRA, 2016, p. 41).

Sendo assim, a entrevistada não precisa necessariamente se basear em nenhuma análise formal para compor uma canção com características da obra de Guinga, podendo percorrer um caminho mais intuitivo na procura de sonoridades e idiomatismos do violão. Após um longo período de estudo e escuta atenta à obra de Guinga, a compositora defende que “compor é mergulhar nas influências musicais”.

Também influenciada pelos idiomatismos do violão, Patrícia conta que, desde que começou a estudar o instrumento, busca primeiro compor uma harmonia guiada pelas possibilidades do instrumento e só depois cria melodia e letra. Ela conta que assistiu a videoaulas no *Youtube* com compositores cujo toque de violão é bastante marcante e têm grande relevância em suas obras para que, dessa forma, pudesse enriquecer seu toque de violão. A entrevistada cita Lenine, João Bosco e Gilberto Gil como grandes influências na busca por um violão “ritmado” e “brasileiro”. Não coincidentemente, nenhuma mulher violonista foi citada como referência do “violão brasileiro” pela compositora Patrícia ou por qualquer outra entrevistada.

Para além de influências musicais provenientes de outros artistas, a compositora Ângela também se aproveita de sons do seu cotidiano para a criação de novas melodias, como, por exemplo, o toque do telefone de sua avó, que morava no andar embaixo de seu apartamento. Irritada com o insistente som do telefone, a compositora resolveu aproveitar aquela melodia (ou parte dela) para a criação de uma canção. Qual não foi a surpresa da compositora quando, durante a entrevista para esta dissertação, descobriu que aquela melodia correspondia aos primeiros compassos do “Capricho nº 24” para violino de Paganini (Figura 1):



Figura 1. Fonte: www.pt.cantorion.org

A entrevistada, de fato, fez uma citação quase exata dos dois primeiros compassos da peça de Paganini (com algumas poucas alterações de duração) e continuou sua melodia utilizando a escala lá menor harmônica e cadências dominantes durante a maior parte da canção (parte A) para compor um baião. Já a parte B de sua composição nada tem a ver com a melodia original de Paganini, demonstrando o caráter intuitivo da canção que está presente também em outras músicas da compositora. Ângela constrói fôrmas que se repetem ao longo do braço do violão e, a partir delas, busca as notas das escalas para criar suas melodias.

De acordo com a opinião da entrevistada, Luiz Tatit (2014) explica que:

[...] a experiência mais valiosa para desencadear uma composição é, em dúvida, a própria experiência com o material sonoro. Tudo aquilo que o cancionista já tocou, já cantou, já ensaiou, isoladamente ou em conjunto, constitui matéria-prima fecunda para motivar as fases iniciais da criação (TATIT, 2014, p. 212).

O conceito de “cancionista”, segundo o autor, é o artista que apresenta suas próprias canções e que não se enquadra no grupo de compositores com estudos formais em música. Segundo Tatit (2014):

Os cancionistas compõem bem, tocam bem, cantam bem, mas não se consideram músicos nem poetas nem exímios instrumentistas ou vocalistas. Misturam um pouco de tudo. Entediam-se com o aprimoramento técnico e com as especializações e, frequentemente, se frustam nas escolas de música. Preferem batalhar sozinhos (ou em grupo) esperando oportunidades ou tentando criá-las a todo custo (TATIT, 2014, p. 171).

Esta descrição se aplica a poucas das entrevistadas atualmente, porém, levando em consideração que algumas iniciaram seus estudos em música mais tarde do que gostariam, ou nunca iniciaram, há de se levar em consideração algumas das reflexões de Luiz Tatit (2014).

O autor defende que o cancionista não necessita do estudo formal (harmonia, contraponto, solfejo, etc.) e que as universidades de música, tal como os conservatórios, não estão preparados para lidar com suas produções por não levarem “em conta que suas canções são compostas com melodias da própria fala, suas harmonizações são elaboradas de ouvido e suas canções, depois de prontas, são registradas em suportes sonoros (fitas, discos, etc.) e não em partituras [...]” (TATIT, 2014, p. 172). A compositora Frida, por exemplo, compõe suas músicas de forma intuitiva, criando melodias e harmonias sem se preocupar com progressões harmônicas ou tonalidades utilizadas. A artista possui ainda um jeito muito peculiar de manter vivas as suas canções, modificando a melodia da canção a cada performance. Dependendo de como ela está se sentindo, ou como sua voz reage naquele momento (se está rouca, por exemplo), ela canta diferentes melodias utilizando a letra e harmonia originais e, às vezes, nem se lembra mais de como a melodia era no momento em que foi concebida originalmente. Neste caso, de nada adiantaria registrar suas canções em partitura, tendo em vista que a própria compositora irá modificá-las quantas vezes quiser, ou seja, ela (re)compõe a trajetória de sua canção.

Isso não significa que o estudo musical seja completamente dispensável. Apesar de Luiz Tatit (2014) defender que isso não contribui diretamente para a formação de um cancionista, o autor reconhece que “tudo, evidentemente, enriquece o estudante em termos de aquisição cultural e de maiores recursos técnicos, além de propiciar um bom convívio com a linguagem musical” (TATIT, 2014, p. 173). Muitas das entrevistadas se queixaram que a falta de conhecimento harmônico e teórico as limitava durante o momento de criação, “engessando” suas composições.

Por isso mesmo, muitas delas precisam (ou precisavam) pedir para alguém harmonizar as melodias que tinham criado. Luiz Tatit (2014) diferencia e separa o grupo dos “cancionistas” (aqueles que não têm conhecimento teórico musical) do grupo dos “musicistas” (aqueles que de fato estudaram teoria, harmonia, técnica instrumental, etc.). Nesta dissertação não há esse tipo de separação entre as entrevistadas, pois acredita-se que a canção não deve ser analisada de maneira a distanciar letra e música como processos isolados. A antropóloga inglesa Ruth Finnegan (2008), ao discutir sobre quais as características daquilo que chamamos de “canção”, afirma que

[...] mesmo sendo por vezes restrita a especialistas, ou vindo acompanhada de sons instrumentais elaborados com apoios de tecnologias complicadas, a canção termina por existir na experiência de todos. Em última instância, tudo de que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe (FINNEGAN, 2008, p. 15).

Sendo assim, pode-se discutir sobre as diferentes formas de compor das entrevistadas sem determinar o que é “certo” ou “errado”. Sobretudo, é importante destacar que as compositoras não criam somente a partir de elementos sonoros: todas elas dizem se inspirar em fatos cotidianos e emoções vividas para criarem letras e melodias. Muitas vezes, dedicam suas canções para amigos (as), namorados (as), e se inspiram a partir de filmes, livros, peças de teatro, etc. Clarice compôs sua primeira canção em homenagem à filha de uma amiga que acabara de nascer. A compositora conta que sentiu vontade de compor ao observar o impacto que o processo da gravidez à maternidade teve na vida de sua amiga. Foi observado que a canção é uma das mais bem recebidas pelo público durante seus shows e acredita-se que, para além das qualidades musicais, a canção trata deste assunto com muita delicadeza. Outra entrevistada compôs uma letra sobre a relação com sua avó durante a fase de mudança de sua cidade pequena para o Rio de Janeiro. A canção fala sobre saudade e sobre as angústias que teve que enfrentar na cidade grande em busca de sua profissionalização enquanto musicista. Presentes como este não são feitos somente para outras pessoas, como é o caso da compositora Cora que fez uma canção para uma árvore que tinha em seu quintal quando criança. Ela e o irmão subiam na árvore para pular o muro do vizinho e, um dia, seus pais haviam mandado cortá-la. A história voltou em sua mente anos após o

incidente motivando a composição da canção sobre a árvore. A música foi gravada por outra entrevistada recentemente.

Quando se trata de inspirações oriundas de outras obras artísticas, Patrícia se surpreendeu quando percebeu que, no mesmo período em que lia “O Livro das perguntas” de Pablo Neruda, compôs uma canção cuja letra inteira é formada por interrogações, vindo a tomar consciência disso depois da canção terminada. A mesma compositora conta que fez muitas canções para ex-namorados e algumas compostas em parceria com eles. Nas palavras da compositora: “os relacionamentos acabam e as músicas continuam”. Ela conta que, apesar de seus ex-companheiros músicos a terem incentivado no seu processo de criação musical (em parceria ou não com eles), ela acreditava que não conseguiria “atingir o mesmo nível” que eles como compositora. Era como perseguir um objetivo inalcançável, dessa forma, se conformando com a ideia de que “a mulher interpreta o que os homens compõem”. Essa supervalorização do trabalho realizado por homens em detrimento do seu próprio trabalho é muito comum nas falas das entrevistadas ao mencionarem sobre seus amigos, companheiros, pais, avôs, irmãos etc. Este fenômeno pode ser explicado pelo sociólogo Pierre Bourdieu (2002):

Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma série de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos [...] (BOURDIEU, 2002, p. 50).

Seguindo este padrão, Simone, casada com um músico, se sentia desprotegida ao frequentar determinados espaços – rodas de samba e choro – sem a companhia de seu marido. Ela conta que nesses espaços quase não havia mulheres musicistas e, por isso, se percebia mais frágil em relação aos outros músicos. Ao usar a palavra “frágil”, Simone não se refere a incidentes relacionados ao assédio moral ou físico, porém, esta fragilidade em ambientes majoritariamente masculinos está relacionada à *dominação simbólica* analisada por Bourdieu (2002):

O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos *habitus* e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de

conhecimento profundamente obscura a ela mesma (BOURDIEU, 2002, p. 53).

As entrevistadas explicam que suas composições estão intimamente ligadas às suas vivências e, conseqüentemente, suas canções acabam abordando questões femininas. Isso não quer dizer que elas acreditem que o fato de ser mulher mude a forma de compor. Muitas delas afirmam que as características musicais de canções feitas por homens e por mulheres não são diferentes e que não existem assuntos exclusivamente femininos: nada impede que um homem faça uma letra utilizando o eu lírico feminino de forma convincente. É o caso de diversas canções de Chico Buarque, como analisou Roberto Gabriel Lima em sua dissertação:

Ao analisar a obra musical buarquiana é possível, em algumas de suas canções, verificar um lirismo feminino que o próprio Chico Buarque se encarregou em descrever eloqüentemente. [...] As imagens de mulher, os papéis e identidades que emergem dessas canções compõem representações sociais do que se convencionou chamar de comportamentos femininos (LIMA, 2009, p. 54).

Quando o autor se refere aos “comportamentos femininos”, ele não pretende defender comportamentos normativos, mas analisar como as letras de Chico Buarque quebram, diversas vezes, estas expectativas entre o masculino e o feminino.

[...] as mulheres passam a assumir comportamentos antes consagrados como masculinos. São as mulheres aventureiras e de muitos parceiros como se constata nas canções “A violeira” e “Ana de Amsterdam”; a relação amorosa entre duas mulheres como em “Bárbara”; o desejo sexual desmedido em “Tango de Nancy”; o perfil da mulher adequada em “Sob medida”; o prazer sexual exposto em “O meu amor” (LIMA, 2009, p. 55).

Pioneira ao escrever sobre questões femininas em primeira pessoa, a compositora Joyce Moreno, citada por algumas entrevistadas, teve sua canção “Essa Mulher” apresentada em uma das edições do evento homônimo organizado por compositoras entrevistadas. O samba-canção, composto em parceria com Ana Terra (1950), foi eternizado na voz e interpretação de Elis Regina e descreve diversos sentimentos e comportamentos femininos que podem coexistir na trajetória de mulheres e que são muitas vezes tidos como naturais.

Essa menina, essa mulher, essa senhora
Em quem esbarro a toda hora no espelho casual

É feita de sombra e tanta luz
De tanta lama e tanta cruz
Que acha tudo natural

A compositora ousa novamente com a canção “Feminina” na qual indaga afinal “o que é ser feminina?”. Concordando que existem estereótipos cristalizados quando se trata de assuntos e comportamentos “masculinos” e “femininos”, constata-se que é possível que autores criem personagens femininos, porém, é interessante perceber que, no caso das entrevistadas, o eu-lírico é utilizado para falar de situações vividas por elas mesmas.

Simone e Marina, que são parceiras em diversas músicas, compuseram uma canção que aborda sentimentos envolvidos durante o processo de envelhecimento da mulher, considerando que esse processo tão natural é, na maioria das vezes, mais cruel com as mulheres do que com os homens dentro de nossa sociedade. Este assunto foi levantado por algumas das entrevistadas ao discorrerem sobre as dificuldades encontradas no mercado. Não somente a competição artística foi avaliada como também questões acerca da imagem da mulher que, muitas vezes, se sente na obrigação de estar sempre dentro dos padrões pré-estabelecidos. A mãe de uma das entrevistadas insiste que a filha deixe seu cabelo crescer para “ser mais feminina” e afirma que “mulher não pode ter barriga no palco”. De fato, é muito raro que o trabalho de performance artística feminina não esteja atrelado à imagem das mulheres envolvidas. Estar em evidência durante uma performance envolve

[...] sentimentos relacionados com as diferentes partes do corpo, com as costas a serem mantidas retas, com as pernas que não devem ser afastadas etc. E tantas outras posturas que estão carregadas de uma significação moral (sentar de pernas abertas é vulgar, ter barriga é prova de falta de vontade, etc.). Como se a feminilidade se medisse pela arte de “se fazer pequena” (BOURDIEU, 2002, p. 43).

O modo como as artistas se relacionam com a exposição no palco pode mudar conforme o local onde se apresentam. Ângela, diferente da maioria das entrevistadas, narrou diversos casos de assédio no ambiente dos bares onde trabalhava e conta que só se sentia protegida porque trabalhou durante grande parte de sua vida com o pai, irmão e primo. Ela acredita que nesses ambientes, diferente de teatros, por exemplo, é importante que a cantora esteja sempre acompanhada e

tente não chamar muito a atenção, para se proteger. Essa fala, que confere à mulher a responsabilidade sobre sua própria segurança em casos de assédio, é explicada por Bourdieu (2002):

[...] as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas, esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica (BOURDIEU, 2002, p. 49).

Portanto, torna-se comum a ideia de se anular para se proteger de situações desagradáveis e/ou perigosas. Falas envolvendo casos de assédio moral e sexual foram pouco presentes nas entrevistas, ainda que observadas durante conversas casuais. Ainda assim, respeitou-se que estes acontecimentos permanecessem como *silêncios* nas narrativas de grande parte das entrevistadas, concordando que “[...] as dificuldades e bloqueios que apareceram do longo da entrevista não eram nunca casos de falta de memória ou de esquecimentos, mas de uma reflexão sobre a própria utilidade de falar e de transmitir sua história” (POLLAK, 2010, p. 45). Este fenômeno pode ser observado não somente no que diz respeito às lembranças do dia-a-dia, como também em relação às músicas compostas pelas entrevistadas. Algumas cantoras escolheram não cantar mais determinado repertório por relembrares momentos indesejáveis através de algumas canções.

Mas, muito do que não foi falado durante as entrevistas pode ser observado nas letras de algumas canções. A compositora Clarice criou, em parceria com outra entrevistada, um *blues* com uma temática semelhante à “Folhetim”, de Chico Buarque, no qual o eu lírico feminino demonstra empoderamento sobre seu corpo e sobre suas decisões, opondo-se à ideia da mulher apaixonada e submissa e participando da vida boêmia característica do público masculino. No que diz respeito à canção de Chico, mais uma vez concorda-se com Roberto Gabriel Lima:

[...] tenta-se (des)construir a lógica suplantada do pensamento historicamente constituído nas relações binárias homem/mulher e masculino/feminino, lembrando que no estudo de gênero não se deve reforçar tais binaridades identitárias para não se estabelecer estereótipos que venham reforçar ideias antagônicas, constituindo, dessa forma, ideias dicotômicas ao se privilegiar concepções do viver masculino em detrimento do viver feminino (LIMA, 2009, p. 65).

Seguindo por esta lógica, a canção das entrevistadas é muito cantada pelas intérpretes conhecidas das compositoras e costuma ser muito bem recebida pelo público, sendo escolhida como música *bis* das apresentações musicais de algumas delas. A mesma letrista compôs uma canção que apresenta questões relacionadas à luta da mulher negra por igualdade e respeito dentro de uma sociedade não somente machista, mas também racista. A canção é apresentada em espetáculos e eventos de cunho político no Rio de Janeiro, como o show-manifesto *Primavera das Mulheres*, criado coletivamente por mais de quarenta artistas (musicistas, atrizes, bailarinas, designers, escritoras etc.) para apresentarem juntas obras femininas e reivindicarem diversas pautas políticas.

A luta é longa. Querem calar a maioria. Mas é um momento muito potente. É o momento de gritar e cantar para que, no lugar de qualquer retrocesso, essas conquistas criem raízes e cresçam, se multipliquem. É o momento de estarmos em todos os lugares defendendo a democracia, os direitos conquistados e a luta por mais direitos (PRIMAVERA DAS MULHERES, 2016).

Percebe-se que a conjuntura política atual reforça a vontade de mulheres, artistas ou não, de se posicionarem e se unirem em prol de objetivos comuns. No caso de mulheres musicistas, acredita-se que os grupos e eventos, ligados ou não às pautas feministas, têm atingido sua meta principal de divulgação de obras femininas e promovido a visibilidade e união de artistas, fortalecendo o trabalho coletivo e compondo novas memórias em suas trajetórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que, historicamente, a visibilidade de mulheres musicistas foi reduzida, seus trabalhos autorais pouco divulgados e sua aparição pública pouco aceita, percebe-se que atualmente as mídias sociais, muitas vezes em parceria com os movimentos sociais, contribuem para a reversão gradativa deste quadro. Reivindicações acerca de questões culturais que influenciam diretamente na vida das mulheres trouxeram grandes transformações também para os estudos acadêmicos. A musicologia vem, ainda que lentamente, dialogando com as contribuições dos estudos de gênero e valorizando o resgate de informações sobre artistas pouco valorizadas na história da música. Esses avanços dentro e fora do ambiente acadêmico têm causado impacto na vida de musicistas, encorajando a profissionalização de novas artistas no cenário da música.

Dentro do ambiente acadêmico, pode-se observar um crescente número de debates sobre a desvalorização da mulher musicista e a sua aparente pouca participação no ambiente musical. Torna-se evidente que o contexto social, no qual as relações de gênero estão incluídas, tem muita influência nas mais diversas práticas musicais e, por isso, passa-se a valorizar discussões sobre gênero, corpo e sexualidade na área da musicologia. Estes novos estudos têm como um dos objetivos derrubar preconceitos sobre a competência feminina em diversas áreas, entre elas, a área da composição, afastando-se do lugar comum de que mulheres são exclusivamente intérpretes. Tendo consciência deste quadro, no qual mulheres compositoras tiveram menos visibilidade na história da música no Brasil, as novas compositoras que surgem no cenário da MPB fazem questão de enaltecer artistas como Fátima Guedes e Simone Guimarães, ambas cantoras-compositoras de grande influência na trajetória de algumas entrevistadas.

No âmbito da música popular no Brasil, compositoras vêm participando dos ambientes musicais de forma independente e ativa, organizando seus próprios projetos, apresentando suas composições e tentando desmistificar a *memória herdada* de que mulheres são sempre e unicamente cantoras. A partir de coletivos, grupos e eventos femininos, compositoras criam uma *comunidade afetiva* que fortalece a divulgação de seus trabalhos, proporcionando novas interpretações para suas canções, firmando parcerias, enfrentando dificuldades em comum e compondo

de forma coletiva suas memórias. Através de entrevistas individuais que valorizam as narrativas de compositoras do Rio de Janeiro, percebe-se que, diferente da história oficial, a memória é viva e está sempre sendo recomposta pelos grupos que a mantêm. Sendo assim, defende-se que “[...] a coleta de representações por meio da história oral, que é também história de vida, tornou-se claramente um instrumento privilegiado para abrir novos campos de pesquisa” (POLLAK, 1992, p. 8). A memória pessoal é vista como elemento de autoridade mesmo que as narrativas e fontes não sejam sempre coerentes, pois compreende-se que a memória é seletiva. Basta-nos concluir que “[...] entre o ‘falso’ e o ‘verdadeiro’, entre aquilo que o relato tem de mais solidificado e de mais variável, podemos encontrar aquilo que é mais importante para a pessoa” (POLLAK, 1992, p. 10).

A soma de forças através da coletividade está intimamente ligada à prática da memória que, no caso das entrevistadas, engloba diferentes trajetórias em torno de questões relacionadas à figura da mulher no ambiente musical. Levando em consideração tanto as memórias individuais quanto coletivas, pode-se perceber que existem muitos pontos em comum nas narrativas das compositoras entrevistadas e que, mesmo seus silêncios devem ser considerados na interpretação de suas trajetórias individuais e na análise de suas características enquanto grupo.

Analisando a conjuntura atual, percebe-se que a divulgação dos trabalhos das compositoras participantes desta pesquisa depende diretamente das mídias sociais, tendo em vista que artistas independentes geralmente não contam com o apoio da grande mídia e nem de patrocínio. Este fator contribui para o lento processo de profissionalização de grande parte das entrevistadas, tendo em vista as más condições de trabalho para músicos no Rio de Janeiro. Adiciona-se a esta realidade a falta de compromisso das casas de shows com a divulgação de apresentações de artistas não consagrados, a baixa remuneração e a frequente falta de público. Desta forma, apresentações recorrentes nesses espaços de música ao vivo não garantem que o trabalho da(o) artista seja divulgado. Por isso, torna-se indispensável que as musicistas (e músicos em geral) invistam em materiais de divulgação como vídeos, gravações, *flyers* digitais e os disponibilizem nas mais diversas plataformas digitais. Mesmo que as condições financeiras não sejam ideais, opções como campanhas de financiamento coletivo permitem que artistas se coloquem à frente de seus projetos pessoais. Quanto a isso, a união dessas compositoras em coletivos e eventos proporciona maiores possibilidades para os trabalhos individuais, unindo públicos e

potencializando sua visibilidade. Além disso, o reconhecimento das compositoras enquanto grupo as encoraja individualmente, dissolvendo antigas angústias de autodepreciação perante trabalhos de compositores e instrumentistas homens que são, em grande parte das vezes, seus pais, irmãos, avôs e namorados.

Estes eventos e grupos femininos têm como consequência as trocas musicais entre compositoras, contribuindo para o surgimento de parcerias e de novas versões para suas canções. Apesar das diferentes formas de compor (incluindo neste quesito as divergentes oportunidades de praticar seus estudos musicais), pode-se constatar que as compositoras entrevistadas criam a partir de sentimentos e situações intimamente ligadas às suas trajetórias e relações pessoais. Em suas melodias, percebe-se a influência de outros (as) intérpretes, compositores(as) e sons do cotidiano e, em suas letras, evidenciam-se suas vivências, deixando por vezes transparecer questões relacionadas ao feminino (ainda que não declaradamente feministas) e às diversas reivindicações de grupos minoritários. A troca musical e afetiva entre compositoras se faz presente em suas canções, evidenciando suas *memórias-compostas* que serão - ao que tudo indica - mola propulsora para a modificação do cenário musical para estas e outras mulheres.

REFERÊNCIAS

- ALVES-MAZZOTTI, A.J.; GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O método nas Ciências Sociais Naturais e Sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. São Paulo: Pioneira, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecci*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BECKER, Howard S. *Mundos Artísticos e Tipos Sociais*. In: VELHO, Gilberto (Org.) *Arte e Sociedade – ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 9-26.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *Imagens de escuta: Traduções sonoras de Pixinguinha*. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 163 -214.
- BEZERRA, Rafael Soares. *Análise, intertextualidade e composição: a criação de Aurora e Arrebol a partir de três canções de Guinga*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Editora Boitempo, 2014.
- BRAZ, Ana Lucia Nogueira. *Memória: tipos e atributos*. In: LIMA, Sonia Regina Albano de (Org.). *Memória, Performance e Aprendizagem Musical: um processo interligado*. Jundiaí: Paco Editorial, 2013, p. 65-94.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kuhner. 2ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002 [1998].
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia de bolso, 1989.
- CABRAL, Sérgio. *A música de Guinga*. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 2003.
- CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. *O gênero da música: A construção social da vocação*. São Paulo: Alameda, 2012.
- CAVALARO, Manu. *Publicação eletrônica* [postagem no facebook]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1458678834182647/>>. Acesso em: 10 maio 2017.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/simone-guimaraes/dados-artisticos>>. Acesso: 22 jul. 2017.
- FINNEGAN, Ruth. *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira

de. (Orgs.) *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7etras, 2008, p. 15-43.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELA, Angela Celis Henriques. Mulheres compositoras: da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas. ANPPON – Pesquisa e música no Brasil*. v. 3, 2013. p. 279-302.

FUSCALDO, Christina. Elas têm voz. *Revista UBC*, 27 ed., p. 12-15, fev. 2016. Disponível em: <https://issuu.com/ubc-uniaobrasileiradecompositores/docs/ubc_revista_27_inteira_ok_site>. Acesso em: 30 jun. 2016.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HINE, Christine. Por uma etnografia para a internet: transformações e novos desafios. *Revista MATRIZES*. Entrevista por Bruno Campanella. v. 9., n. 2, jul./dez. 2015. p. 167-173.

HOLANDA, Joana Cunha. *Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978): Trajetórias individuais e análise de 'Sonata de Louvação' (1960) e 'Sonata para piano' (1961)*. 2006. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ILESSI. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por lu.lacerda.violao@gmail.com.br em 13 jul. 2016

KESSEL, Zilda. *Memória e Memória Coletiva*. 2014. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/public/editor/mem%C3%B3ria_e_mem%C3%B3ria_coletiva.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2016.

KATER, Carlos. *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

LACERDA, Luísa Damaceno de. Memórias compostas: narrativas de cantoras-compositoras no Rio de Janeiro. In: 1º COLÓQUIO DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO. 2017. Ouro Preto. *Anais...Ouro Preto*: UFOP, 2017. p. 337-353. Disponível em: <http://coloquiodemusica.ufop.br/sites/default/files/coloquiodemusica/files/anais_do_coloquio_versao_final.pdf?m=1499103877>. Acesso em: 06 jul. 2017.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 1924. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).

LIMA, Roberto Gabriel Guilherme. *"Sou dessas mulheres que só dizem sim": As mulheres descritas na poesia de Chico Buarque de Holanda*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

LIMA, Clóvis Ricardo; SANTINI, Rose Marie. *Difusão de música na Era da internet*. In: V Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura. Faculdade Social da Bahia. 2005, Salvador. Disponível em: <<http://www.rp-bahia.com.br/biblioteca/pdf/ClovisMontenegroDeLimaRoseSantini.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. *Pro-Posições*, v. 19, n. 2 (56), maio/ago. 2008, p. 17-23.

MARQUES, Jorge. Canção interrompida – as compositoras brasileiras dos anos 30/40. *Revista Gênero*. Niterói, v.3, n.1, p. 41-47, 2º semestre, 2002.

MCCLARY, Susan. Reshaping a discipline: Musicology and feminism in the 1990s. In: *Feminist Studies*, v. 19, n. 2, Women's Bodies and the State (Summer, 1993), p. 399-423. Feminist Studies, Inc. 1999.

MOREIRA, Núbia Regina. *A presença das compositoras no samba carioca: um estudo da trajetória de Teresa Cristina*. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília.

MUSSULINI, Deh. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. 2016a. Mensagem recebida via *Messenger*. Em 25 fev. 2016.

MUSSULINI, Deh. *Publicação eletrônica* [Postagem no facebook]. 2016b. Disponível em: <<https://www.facebook.com/dehmussulini>>. Em 6 jul. 2016.

NEIVA, Tânia Mello. A musicologia feminista de Susan McClary e a crítica de Suzanne Cusick. In: *Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música*. Vitória, ES, 2015. Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/viewFile/3665/1103>>. Acesso em: 5 ago. 2016

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2008.

NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA Susan Campos (Orgs.) *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Série Pesquisa em Música no Brasil. v. 3. ANPPOM, Goiânia/ Porto Alegre, 2013.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. In: *Revista Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo, SP, 1981. p. 7-29.

PEREIRA, Simone Luci. Qué bolero? Questões sobre narrativas, escutas, migrações, identidades. In: ULHÔA, Martha; PEREIRA, Simone L. (Orgs.) *Canção Romântica: Intimidade, mediação e identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016, p. 145 -169.

POLLAK, Michael. A gestão do indizível. Tradução: Gabriele dos Anjos. *WebMosaica: Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*. v. 2, n. 1, p. 9-49. 2010.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*. v. 5, n. 10. Rio de Janeiro, 1992. p. 200-212.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PRIMAVERA DAS MULHERES. *Publicação eletrônica* [postagem no facebook]. 2016. Disponível em : <<https://www.facebook.com/Showprimaveradasmulheres/>>. Acesso em: 1 jun. 2017.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (Orgs.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998, p. 21-39.

REILY, Suzel Ana. *A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica*. 2014. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/287>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. *Eis aí a Lapa: processos e relações de trabalho do músico nas casas de show na Lapa*. 2008, Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

SALES, Luiza. *Publicação eletrônica* [mensagem postada no facebook]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/meninasdobrasilmusic/>>. Acesso em: 27 mai. 2016.

SANTANA, Carla Patrícia. *Enlaçando falas de mulheres: entrevistas com mulheres compositoras*. In: III Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades. Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2013.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 63-95.

SITE OFICIAL FÁTIMA GUEDES. Disponível em: <www.fatimaguedes.net>. Acesso em: 10 jul. 2017.

SITE OFICIAL JOYCE MORENO. Disponível em: <www.joycemoreno.com.br>. Acesso em: 22 jul. 2017.

SONORA. *Publicação eletrônica*. 2016. Disponível em: <<http://www.hypeness.com.br/2016/07/festival-internacional-de-musica-sonora-promove-o-empoderamento-de-mulheres-compositoras/>>. Acesso em: 4 mar. 2017.

TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TABORDA, Márcia. O violão na corte imperial. In: *XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Campinas: 2017. Disponível em:

<<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4678>>. Acesso em: 5 out. 2017.

TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

TICK, Judith. Women in music. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press. Web. Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52554>>. Acesso em 20 jul. 2017.

ULHÔA, Martha. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. *Revista Debates*. Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, n. 1, ago. 1997, p. 80 - 101.

ULHÔA, Martha. Pertinência e música popular: em busca de categorias para análise da música brasileira popular. *Cadernos do Colóquio*. dez. 2001, p. 50 – 61.

VELHO, G. Observando o familiar. In: NUNES, E. (Org.). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 123-132.

VERMES, Mônica. A cena musical do Rio de Janeiro, 1890-1920. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo, jul. 2011. Disponível em:

<[file:///C:/Users/LB/Downloads/A_Cena_Musical_do_Rio_de_Janeiro_1890-19%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/LB/Downloads/A_Cena_Musical_do_Rio_de_Janeiro_1890-19%20(1).pdf)>. Acesso em: 20 jul. 2017.

APÊNDICE - Quadros-resumos das respostas às entrevistas⁴³

| Nome e idade | Incentivos | Ambiente familiar | Instrumento | Dinheiro | Carreira |
|--------------|---|---|--|---|---|
| Frida 62 | Taiguara vota em uma canção sua no primeiro Festival que participou. Simone Guimarães grava sua música. Participar do LUA. | Pai e irmão músicos. Ambiente musical. Mas os pais não a incentivam a ser musicista (religião) | Tem que mudar-se do Brasil durante a ditadura – não pode mais ter piano, começa tocar violão. Falta técnica no instrumento e isso a atrapalha na composição. | X | Começou a apresentar-se há pouco tempo graças ao LUA. Não é filiada a nenhuma Associação de compositores. |
| Clarice 32 | Cantar as músicas do pai. O pai ajudou em sua profissionalização como musicista; incentivo a compor – defendia que cantoras não eram respeitadas da mesma forma que instrumentistas e compositores. Simone Guimarães letrou uma de suas canções. Sente-se encorajada quando ouve outras pessoas cantando suas músicas. O LUA a fez compor | Pai compositor; ambiente familiar sempre cheio de músicos. Quer ser a porta-voz das músicas do pai. | Parou suas aulas de piano por não ter dinheiro e começou a aprender violão por tablatura. O pai dizia que ela deveria aprender um instrumento para ser respeitada no meio. Queria tocar o que gostava de tocar para não depender de ninguém. Achava revolucionário uma mulher tocar violão, pois quase nenhuma tocava – ela estava “entrando no mundo dos homens”. Fez o curso de violão na EPM, no qual era a única mulher da turma. Para se acompanhar hoje em dia, sente como se estivesse começando de novo; fica nervosa. | Não pôde continuar seus estudos de piano, pois não podia ter um. Não pôde assistir a uma entrevista que ela deu na TV (na turma da EPM), pois não tinha dinheiro para TV a cabo. Sempre tinha que parar as aulas de canto que tinha, pois faltava dinheiro. Não conseguia músicos para acompanhá-la na Zona Norte, pois eles precisavam do repertório ‘ganha-pão’ (samba e choro) | Começou a cantar em bares com 17 anos. Um dos donos do bar a proibiu que participasse de shows caso ela não pagasse para cantar. Foi cantora de samba na Lapa. Filiada ao AMAR como intérprete e produtora musical. |

| | | | | | |
|-------------|---|---|--|---|---|
| | mais. | | | | |
| Cecília 40 | Uma de suas canções esteve entre as 10 finalistas do Festival da Canção e ela pôde grava-la em estúdio profissional. Gravou suas músicas para um edital da FUNARTE e, apesar de não ter passado, essas gravações foram ouvidas por um produtor na Espanha que bancou a gravação de seu disco. | A avó era médium e recebia canções de pontos de umbanda. | Estudou violão e cavaquinho, mas só se reconhece como cantora. Sente que o violão a atrapalha um pouco em cima do palco por ter que dividir a atenção; ao mesmo tempo, ele a protege. | Seus discos foram gravados à base da amizade. | Começa a se ver como compositora após o rompimento com sua primeira banda. É filiada a AMAR. |
| Patrícia 28 | Relações afetivas. Mestrado na Berkley a fez compor, gravar e produzir seu próprio material. Comprou seus aparelhos de gravação e começou seus projetos. Demorou a descobrir sua identidade artística. | Pai sanfoneiro. A família incentivava que estudasse música, mas não apoiavam tanto que ela fizesse a graduação em música. Competitividade com a irmã no meio musical. Mãe as cobra que ela deixe seu cabelo crescer e diz que “mulher não pode ter barriga no palco”. | Primeiro instrumento: violino. Estudou viola por ser menos concorrido e o ambiente ser mais agradável. Fez aulas de violão com um amigo dos pais, mas não levou a sério desde o início pois sempre teve violonistas para acompanhá-la. Mas em Berkley não havia violonistas que tocassem MPB, então começa a tocar e compor com o instrumento. (antes, compunha ao piano). Desiste do violino e da viola. Sente dificuldade em cantar e se acompanhar ao vivo. | X | Participou da OSB como violinista. Foi diretora de um grupo vocal na UNIRIO. Organizou um Festival da Canção (primeira experiência com musical autoral) – todos os compositores eram homens. Vira expert em editais e produção e deixa a carreira solo um pouco de lado. É também professora de canto e monitora de coral. Foi convidada a ir à Índia em 2016 para lecionar canto. É filiada a UBC. |
| Simone 44 | O pai era seu grande incentivador | Apesar do pai ter dado seu primeiro instrumento, a | Tocava clarinete, mas queria aprender violão para tocar as harmonias | Questiona-se se é possível viver de arte; | É professora de música particular e na EPM. |

| | | | | | |
|------------------|--|---|---|---|--|
| | <p>apesar de querer que ela fizesse outra faculdade. Deu a ela seu primeiro instrumento. Uma amiga cantora compositora fez uma música em homenagem a ela e depois disso compuseram muito juntas.</p> | <p>família exigiu que ela fizesse outra faculdade que não a de música.</p> | <p>das canções do Chico Buarque. Quando aprendeu violão, queria fazer o bacharelado no instrumento (UNIRIO), mas teve medo de não passar, então fez licenciatura. Morria de medo de tocar violão em público, principalmente o repertório erudito. Achava que não ia se inserir no mercado de trabalho. Monografia: o violão no choro e a aprendizagem não formal do instrumento. Na música popular, não sentia-se segura nas rodas de choro; sem o marido sentia-se desprotegida. Poucas mulheres nas rodas e nenhuma violonista acompanhadora.</p> | <p>arrepende-se de não ter terminado outras faculdades que iniciou.</p> | <p>Apresentou-se em bares e casas de show no Rio, mas atualmente está afastada desse ambiente pois não há retorno financeiro. Lançou um disco com as próprias canções. É filiada a Socinpro.</p> |
| <p>Cora 37</p> | <p>Participou de um concurso da Prefeitura do Rio com uma de suas canções e ganhou primeiro lugar; pontapé inicial para começar seus estudos em música, pois antes não acreditava que fosse capaz.</p> | <p>Pai poeta; marca artística muito forte. A família nunca demonstrou resistência à sua escolha de ser musicista e escritora.</p> | <p>Começou a tocar violão quando adolescente para tocar MPB; não queria ser instrumentista. Compõe ao violão. Não se autoriza a tocar violão em alguns trabalhos, mas acredita que 'sair do lugar esperado de cantora' é em si um ato político.</p> | <p>Não conseguiu terminar seu disco autoral por falta de grana. Quando conseguiu uma bolsa para o mestrado fora do Brasil, preferiu engavetar seus projetos musicais.</p> | <p>Apaixonada por música e literatura, sem predileção entre as duas. "Como articular as duas paixões?" Atualmente quer retomar seu projeto de disco autoral. Sente-se segura no ambiente Acadêmico; não quer colocar a música como forma de sustento. Seu trabalho musical sempre fora autoral, nunca foi intérprete de outros compositores. Não é filiada a nenhuma associação de compositores.</p> |
| <p>Angela 31</p> | <p>Participar do LUA – se conhecem nos saraus que participavam e</p> | <p>Pai músico – fio condutor para que ela e o irmão se tornassem músicos. Irmão violonista; arranja suas músicas;</p> | <p>Com 13 anos começou a aprender violão com o primo, mas não se aplicou no estudo. O violão uniu ela e o primeiro namorado. Até hoje não se sente</p> | <p>Não conseguia pagar o curso da Villa Lobos; o primo a ajudava a pagar. Ainda assim, só ficou lá um semestre.</p> | <p>Cantou pela primeira vez em um bar aos 8 anos de idade com a banda do pai (cantava de costas). Tinha vergonha de se</p> |

| | | | | | |
|--------------|--|---|--|---|--|
| | <p>mostravam suas canções autorais. Uma de suas canções é semifinalista do concurso da Rádio Nacional.</p> | <p>gravam, se apresentam e se produzem juntos. O trabalho da música é um trabalho em família.</p> | <p>tranquila ao se acompanhar. Limitação harmonica a atrapalha na composição.</p> | <p>Ela e a família passaram por muitas dificuldades financeiras pelo fato do pai ser músico. Adiou sua profissionalização em música por medo de seguir o mesmo caminho.</p> | <p>apresentar, mas nunca mais parou. Teve bandas com parentes e amigos. Já tocou muitos repertórios diferentes (cover se Bob Marley e Santana, Forró, Rock, Surf Music, Bossa Nova, Blues...) Aos 22 anos, cantava samba nos bares do Rio toda semana. Começa a mostrar suas composições em saraus ao mesmo tempo em que continuava cantando samba na noite carioca. Entra pro LUA. Consegue passar para um edital com pai e irmão. É filiada a UBC.</p> |
| Alexandra 18 | The Voice Brasil 2016 | <p>Pai violonista e mãe cantora. Tem vergonha de mostrar suas músicas para o pai.</p> | <p>Sempre cantou, mas queria tirar as músicas sozinha. Aprendeu via 'cifra-club' seus primeiros acordes; nunca fez aula. Sente-se nervosa ao se acompanhar; pretende superar seu medo.</p> | X | <p>Veio para o Rio em 2016 para cantar; em sua cidade (Santa Catarina) não tinha espaço musical. Fez participações em shows de amigos e eventos. Participou de um Festival de música em SC em 2015. Em 2016 entra para o The Voice Brasil. Público ligado às redes sociais. Está começando a se apresentar em bares do Rio. Não é filiada a nenhuma Associação.</p> |
| Tarsila 33 | Os saraus que organizava junto aos músicos da EPM a estimularam a compor. | <p>O pai queria que ela tivesse uma carreira estável; queria que ela tivesse um diploma.</p> | <p>Aprendeu violão na EPM; sente-se frágil ao se acompanhar. No seu primeiro disco, os arranjos foram feitos na hora; ela não sabia harmonizar. Lançou seu segundo</p> | X | <p>Começou a cantar no coral do colégio e aos 15 cantava no coral profissional do SESC. Em 2005, deu aulas na Villa Lobos. Organizou saraus</p> |

| | | | | | |
|-----------|--|--|--|---|---|
| | | | disco no Japão cantando e se acompanhando ao violão; quer ser independente, mas acha que perde um pouco da interpretação quando toca. | | com compositores da EPM. Foi a muitos Festivais de Choro onde fez importantes contatos. Viajou pelo Brasil para lançar seus discos e foi para o Japão lançar o segundo. Trabalha atualmente como professora de canto, produtora de eventos e na autoprodução. Não interpreta somente as próprias canções; gosta de ousar como cantora-intérprete também. Associada ao Abramus. |
| Marina 31 | Passar na prova de canto da EPM a fez largar tudo, vender todas as suas coisas para vir para o Rio estudar música. | Avô compositor; avó sanfoneira, irmão violonista. O avô era uma figura idolatrada; como ele não conseguiu se profissionalizar como músico, ela e a família achavam que ela também não conseguiria. A mãe dizia “você nem canta tão bem assim”. Eram contra sua vinda para o Rio; achavam a cidade perigosa e que ela não conseguiria se profissionalizar como musicista. A família só foi levar fé em seu trabalho depois do seu primeiro disco gravado. | O pai e o irmão ensinaram seus primeiros acordes no violão. Não se acompanha; acha-se burra para aprender e acha que não tem mais tempo; “tô meio véia”. Não sabe tocar quase nenhuma música sua. Ter que depender de um músico acompanhador para marcar shows a incomoda. Aprendeu o básico de piano para poder dar aulas de canto. | Não tinha dinheiro para gravar nenhuma música para a prova de admissão na EPM, então gravou à capela com um gravador. Vendeu tudo o que tinha para poder vir morar no Rio depois de passar na prova. O pai emprestou-lhe dinheiro para que ela pudesse ter aulas de piano para poder lecionar canto. Trabalhou como porteira de festa, panfletou, aceitou vários bicos para conseguir se manter no Rio. Até hoje, além de dar aulas, não consegue se manter sem a ajuda dos pais. | Cantava em musicais da escola (Itapitra). Conheceu músicos na faculdade de Ciências Sociais e foi assim que começou a cantar na noite de Floripa. Participava de rodas de samba e era acompanhada por um violonista. Em 2009 foi convidada para participar de um projeto de sambas autorais (ela só tinha um samba). Acabou sendo intérprete de todos os sambas por ser a única mulher. Teve sua primeira canção gravada por esse grupo. No Rio, foi convidada a participar do grupo ‘Pedro Amorim e as pastoras’; conheceu muitos músicos e começou a pedir para lettrar canções. |

| | | | | | |
|-------------|---|--|--|---|---|
| | | | | | Deu aulas de canto na Escola de Música Antonio Adolfo. Produziu a I Amostra Canção Presente – compositores homens e compositoras em equilíbrio de representação. É filiada a UBC. |
| Virgínia 35 | Sentiu-se motivada quando foi convidada a participar do LUA após um tempo sem compor. | Lembranças afetivas ligadas à música – O pai a ensinava uma canção por dia quando a levava ao colégio. O pai é parceiro em diversas canções – a primeira vez que letrou uma música dela é que ela percebeu que era compositora. Amigos próximos da família eram músicos profissionais. | Desde criança queria tocar violão mas o pai queria que ela tocasse piano. Aos 12, quando finalmente conseguiu começar os estudos do violão, largou o piano definitivamente. Participou da Orquestra de Violões de Brasília. (20 violonistas, somente 3 mulheres). Composição ligada ao violão. Sente-se segura se acompanhando, mas só decidiu fazer isso após o segundo disco. Quer mostrar o melhor que pode fazer como musicista; acha que assim é mais valorizada. | X | É professora de música em colégio. É filiada a UBC. |

| | Composição | Grupo de mulheres | Evento de mulheres | Cantoras referência | Compositorxs referência | Relações Afetivas |
|------------|--|--|--|--|--|--|
| Frida 62 | Catarse; é intuitivo. Melodias vêm antes e depois tenta harmonizar. Sente ligações com outros planos (parceiros já falecidos) ao compor. | LUA – incentivo para começar a se apresentar. Ganhou coragem de se apresentar e quer que outras intérpretes cantem suas músicas. | Começa a ser assídua em shows por conta de eventos de compositoras. Participou do SONORA (2016) e da 2ª Mostra Mulheres Criando. | X | X | 1º casamento: músico. Mas suas canções ficam em segundo plano. 2º casamento: recebe incentivo do marido. Começa a fazer novas parcerias com letristas. |
| Clarice 32 | Só começou a compor após seu primeiro disco como | LUA – acha importante reunir não somente mulheres compositoras, mas sim compositoras | Participou como curadora do Festival SONORA no Rio em 2016. Participou da 2ª | Elis Regina. Imitava, chorava ouvindo, tem identificação | Toninho Horta; Simone Guimarães; Seu pai | Sentiu-se incentivada a compor quando mostrou uma de suas |

| | | | | | | |
|-------------|--|--|---|--|--|--|
| | <p>intérprete. Tinha vergonha em tentar compor; tinha o pai compositor como objetivo inalcançável. Gosto pelo rebuscado; “torto”. Surpreende-se com as próprias canções.</p> | <p>‘alto nível’. Não acha que o valor esteja no fato delas serem mulheres.</p> | <p>Mostra Mulheres Criando.</p> | <p>de alma. Nana Caymmi; Amélia Rabello;</p> | | <p>canções para um “peguete” e ele adorou. Compõe para relações afetivas; quer mostrar o belo para pessoas de quem gosta.</p> |
| Cecília 40 | <p>Tinha muitas composições, mas achava poucas delas boas. Demorou a se reconhecer como compositora. Ao compor “baixa o santo”, surpreende-se. Sente paranormal; acha que não fez as próprias canções.</p> | <p>Acha de grande importância que mulheres se unam apesar de não ter se identificado com o trabalho musical de coletivos/eventos de mulheres. Entende que mulher não deve ser submissa mas acha que não se encaixa no estereótipo de feminista.</p> | <p>Acredita que eventos de mulheres são essenciais e devem continuar crescendo.</p> | X | <p>Caetano Veloso; Gilberto Gil; Beatles; Mutantes.</p> | X |
| Patrícia 28 | <p>Demorou a compor; acreditava no estereótipo “a mulher canta o que os homens compõem”. Hoje compõe regularmente graças a seus projetos. Acredita que compor não é só inspiração; há que se estudar e saber o que está fazendo. Propõe-se a</p> | <p>‘Meninas do Brasil’. Quando voltou para o Brasil, questionou-se sobre onde estavam as compositoras. Sentiu-se mais capaz de compor quando conheceu outras compositoras. Grupo de mulheres: Representatividade. O projeto a obrigou a manter uma regularidade na composição. Acredita que homens já partem do princípio de que mulheres sejam piores musicistas que eles</p> | <p>Conclui que ainda não conhecemos a extensão das obras femininas; elas ainda são contribuições novas.</p> | X | <p>Djavan (maior ídolo); Joyce; Rosa Passos; Antonia Adnet</p> | <p>Ex-namorados a incentivaram e influenciaram na música apesar de, por alguns deles terem sido músicos, isso congelava sua vontade de compor; tinha medo de não ser tão boa quanto eles. Ainda sim, suas primeiras composições foram em parceria com um ex-namorado. Só sentiu-se livre</p> |

| | | | | | | |
|-----------|---|--|---|---|--|--|
| | compor em diversos gêneros; quer ser capaz de compor em qualquer estilo predeterminado. | (principalmente se for cantora); “tentam te ensinar até o que você já sabe”. Aproximou-se de compositoras ao mesmo tempo em que começou a ler textos feministas. “O inconsciente coletivo e sentimentos compartilhados uniu mulheres para diversos projetos”. Movimento necessário no momento atual. | | | | para compor quando namorou um não-músico. Incorporou ao repertório canções de ex-namorados. Também fez canções para eles. |
| Simone 44 | Desde criança fazia melodias, mas demorou a reconhecer-se compositora. Entrou no universo das canções e do choro graças ao ex-marido. Começou comendo choros e só após sua separação é que começou a compor canções. Busca novos gêneros e compositores (as) como fonte de inspiração e acredita que assim sua música vai melhorar. Acredita que compor seja mergulhar nas influências musicais. Acha que tem mais autoridade | Tem um certo preconceito com grupos só de mulheres mas ao mesmo tempo identifica-se com a luta que vem ganhando força na “nova geração”; acha que o movimento é necessário no momento atual. | Participou do SONORA e da 2ª Mostra Mulheres Criando em 2016. | X | Maurício Carrilho Guinga Joyce Fátima Guedes Zélia Ducan | Foi casada com um renomado músico que a apresentou o ambiente do choro. Frequentou rodas, aprendeu a linguagem e fez sua monografia sobre o violão no choro. Quando o marido não estava presente, não sentia-se segura nas rodas. Após se separar, mudou também suas referências musicais e, por consequência, sua composição. |

| | | | | | | |
|-----------|--|---|---|---|---|--|
| | <p>para cantar as próprias canções. Não se sente na obrigação de manter uma regularidade de composição; não é algo fácil. Compõe intuitivamente, sem técnica composicional.</p> | | | | | |
| Cora 37 | <p>Começou a compor na mesma época em que começou a ler os livros de Guimarães Rosa. Ela é sempre a letrada de suas canções ou faz letras para parceiros. Nunca foi só intérprete; sempre cantou as próprias canções. Sente dificuldade de tirar sua criação de um “lugar do jardim encantado” - trazer a realidade e o presente sem comprometer a imaginação.</p> | <p>Incomoda-se com o discurso marcadamente feminista; não gosta da carga política na arte. A “A política cerceia e compromete a liberdade”/ “O engajamento é limitante e muitas vezes capitalizado”. Porém, acha que a nova geração trás uma energia saudável com projetos de mulheres.</p> | <p>Participou do SONORA (2016)</p> | X | <p>Chico e Caetano (relação afetiva, pois os pais ouviam muito). Villa Lobos. Caymmi. Elomar. Tom Jobim. Nelson Cavaquinho.</p> | X |
| Ângela 31 | <p>Começou a compor na adolescência (música pop com letras românticas</p> | <p>Integrante do LUA. Sempre importou-se com questões de representatividade.</p> | <p>Participa do SONORA (2016) e da 2ª Mostra Mulheres Criando. Eventos de música independente a</p> | <p>Paula Toler (quando era criança) – pois ela era “uma banda”; uma</p> | X | <p>Fim de um relacionamento de 10 anos afaz conhecer mais pessoas e reinventar sua</p> |

| | | | | | | |
|--------------|--|---|---|--|--|---|
| | <p>do mundo adolescente). Depois apareceram temas nordestinos. (às vezes força sotaque nordestino ao cantar suas músicas). Ainda sente-se insegura para mostrar suas próprias músicas. Atualmente, faz melodias e letras e pede para o irmão harmonizar pois não tem conhecimento harmônico.</p> | | <p>fizeram ter mais cuidado com seus direitos autorais. Acredita que o ambiente da música independente seja mais difícil para a mulher.</p> | <p>mulher completa. Marisa Monte. Elis Regina (ouvira desde criança; imitava; fez monografia sobre ela).</p> | | <p>música. Acredita na alma feminina na arte.</p> |
| Alexandra 18 | <p>Não sabia que tinha capacidade de compor. Faz letra e melodia e pede para o pai ou algum amigo harmonizar. Inspira-se na MPB antiga e tenta inovar a partir dela. Composições sobre a própria vida. Gostaria de ter uma rotina de compor.</p> | <p>Participou do Coletivo Fêmea (SC) - Mulheres que se reuniam para realizar eventos juntas. Sente-se mais a vontade num ambiente só de mulheres; admira mulheres militantes, mas não quer se unir a elas na arte; não se une a movimentos políticos.</p> | X | X | Chico Buarque. Cartola. | O marido é fotógrafo e a ajuda na produção de fotos e vídeos. |
| Tarsila 33 | <p>Antigamente compunha no cavaquinho e depois passou para o violão (aulas de harmonia a ajudaram muito). Ainda sim, se arrisca a fazer acordes</p> | <p>Coletivos são muitos favoráveis para os artistas mas no caso de coletivos femininos, acha os critérios complicados. É a favor da visibilidade sem segregação. Ainda sim, reconhece a importância de defender o lugar da</p> | X | Mônica Salmaso | Aracy de Almeida. Cyro Monteiro. Linda Batista. Fátima Guedes. Dori Caymmi. Tom Jobim. Paulo César Pinheiro. | X |

| | | | | | | |
|-------------|---|---|---|---|---|--|
| | que não sabe o nome. Não tem rotina de compor; quer fugir do senso comum (não faz canções de amor). Sente-se vulnerável cantando e tocando as próprias canções. | mulher na música autoral. | | | | |
| Marina 31 | Mesmo sem saber formalmente nada de música, sempre compôs (letrista). Hoje, tem mais de 30 parceiros. Não dá conta de fazer todas as letras que têm encomendadas. | Participa do LUA; Trio Manacá Manatú (músicas infantis) Percebe no Rio uma polarização homem X mulher; não acha natural mas acha necessário para o momento atual, até que a igualdade de gênero seja consolidada. | Participou do SONORA (2016) e da 2ª Mostra Canção Presente. | X | Vinícius de Moraes (chorava muito ao ouvir suas canções) | Casou-se com um crítico musical, mas não queria a ajuda dele por perceber julgamento de outras pessoas (pela profissão dele e por ser muito mais jovem que ele). Ninguém acreditava que o relacionamento era uma via de mão dupla. Foi tão difícil estabelecer-se no Rio que ela não deixaria ele levar o crédito por suas conquistas. |
| Virgínia 35 | Depois de inserida no ambiente musical, começou a variar as parcerias. Aprender repertórios muda sua forma de compor (ex: aprender músicas do Guinga em um curso de | Participa do LUA – grupo foi decisivo para seu retorno ao cenário musical. Novas amizades e parcerias musicais. Manatú | Importância de demarcar território, ter visibilidade e se afirmar. “Não fomos muito cantadas na História”. Participou da 2ª Mostra Mulheres Criando e do SONORA (2016). | X | Chico Buarque (grande paixão desde criança). Baden Powell João Gilberto Fatima Guedes Simone Guimarães Suely Costa (gravou uma música em seu primeiro disco) Guinga | Antes do LUA, suas amizades e contatos eram pautados nas relações do marido. Agora ela tem seu próprio grupo de amigxs compositorxs. Antes não tinha muitas amigas musicistas. |

| | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|
| | <p>verão). Compõe sempre ao violão – quando só sabia dois acordes já fazia canções; era mais natural que no piano.</p> | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|

| | Mercado no Rio | Estudo de música/ canto | Trajetória | Discos | Maternidade | Mídia |
|------------|---|--|--|--|-----------------------|--|
| Frida 62 | <p>Acha que não tem espaço, pois suas músicas não são alegres e não tem um 'vozeirão'. Sente-se excluída das 'panelinhas'. Critica os malabarismos vocais. A competição do meio torna-se um sofrimento.</p> | <p>Não estudou música – gostaria de estudar agora pois tem mais tempo.</p> | X | X | Tem uma filha adulta. | X |
| Clarice 32 | <p>Cantora de samba na Lapa por algum tempo – tinha que cantar aquele repertório para sobreviver como musicista. Conheceu instrumentistas na</p> | <p>Fez aulas de canto na idade adulta e de violão na EPM.</p> | <p>Fez o curso de Serviço Social na UFRJ - monografia sobre MPB e a Cultura Negra.</p> | <p>Tem um disco como intérprete e prepara-se para o lançamento do segundo, agora também como compositora (via Financiamento Coletivo). Conheceu os músicos</p> | X | <p>Campanha de Financiamento Coletivo para o segundo CD.</p> |

| | | | | | | |
|------------|--|--|--|---|---|--|
| | <p>Zona Sul que tinham maior possibilidade de de companhia-la (repertório rebuscado, músicas do pai). Músicas da Zona Norte não tinha como estudar aquele repertório que ela queria cantar. Percebe uma padronização das vozes, competição e comparação constante com outras cantoras.</p> | | | <p>com quem trabalhou nos dois projetos nos bares em que cantou e na EPM. Tornou-se intérprete desses músicos compositores.</p> | | |
| Cecília 40 | <p>Não tocou em bares do Rio por conta de sua saúde e de também não gostar desse ambiente. Quando possível, procura teatros. Percebe que o mercado exige o padrão "novo, bonito, sarado"</p> | <p>Fez cursos na Villa Lobos e começou a graduação em MPB na Unirio, porém não terminou.</p> | <p>Querida ser artista desde criança. Largou a faculdade de História e foi estudar música; sente-se ligada a seus ancestrais. Dentro do ambiente musical começou a soltar suas composições. O Santo Daime melhorou</p> | <p>Decide gravar um disco quando sai de um coma. Querida gravar um disco antes de morrer. Portadora de HIV; O canto e a música tornam-se sua cura. Disco lançado na Espanha e no Japão, apesar de não emplacar no</p> | X | <p>Campanha de Financiamento Coletivo para o segundo CD.</p> |

| | | | | | | |
|-------------|---|---|---|---|--|--|
| | dos artistas. Quando o ambiente é muito competitivo, afasta-se. | | sua percepção para a música. Acredita que mostrar suas músicas é sua missão na Terra. | Brasil. Acaba de lançar um novo disco (2016) via Financiamento Coletivo. | | |
| Patrícia 28 | Fez shows na Lapa como cantora de samba. Depois de seu mestrado, sente-se esquecida profissionalmente e pensa num projeto regular: surge o 'Meninas do Brasil'. Especializou-se em produção; acredita que o músico não se pode dar ao luxo de ser só músico; ele deve buscar sua independência. "O mercado é das pessoas pró-ativas". | Desde criança queria aprender violino; estudou em uma Escola de Música no Largo do Machado. Fazia parte do coral da escola e apresentava-se em grandes eventos. Decidiu fazer faculdade de música. Fez aulas de canto, queria ser cantora. (estereótipo da mulher- intérprete). Importância do ambiente acadêmico em sua profissionalização (conheceu muitos músicos e compositores nas aulas de prática em conjunto". Mestrado na Berkley sobre compositoras mulheres. Incomoda-se com cantoras que não tem conhecimento musical formal; acha essencial o estudo da técnica vocal e harmonia. Diferencia-se das "cantoras-canárias". Acha que mulheres devem sair do óbvio de serem cantoras. Percebe falta de profissionalismo no ambiente da música popular. | X | Lançou um disco em 2012 com produção de Los Angeles. Lançou seu segundo disco em 2015 por Financiamento Coletivo. | X | Produz vídeos regularmente para lançar na internet e divulgar seus projetos. Lançou o segundo disco por Financiamento Coletivo. Tem seu próprio website. |
| Simone 44 | Os bares do Rio são vitrines, mas não | Frequentou a Escola de Música de Brasília; voltada para formação erudita. | Nascida nos EUA; Pai diplomata. Veio morar | Lança um disco com parcerias com outra | Tem dois filhos e precisa sustentar a casa, por isso não pode mais se dar ao | X |

| | | | | | | |
|----------------|---|--|--|--|--|--|
| | <p>ganha-se dinheiro. Essa experiência foi enriquecedora durante uma fase de sua vida, mas atualmente e não vale mais a pena; precisa dar aulas para pagar as contas. Acredita que a saída para o músico seja correr atrás de editais e que saber fazer isso deveria fazer parte da profissionalização.</p> | <p>Cantava no coral e tocava clarinete (presente do pai). Estudou na Pró-arte (Rio) e entrou em contato com a música popular. Fez graduação em música na Unirio (licenciatura). Queria bacharelado, mas teve medo de não passar. Fez um curso de verão em Curitiba onde conheceu seu ex-marido (músico de choro). Atualmente é professora de música particular e da EPM.</p> | <p>em Brasília com a mãe quando criança. Aos 18 anos veio morar com a avó no Rio; fez faculdade de Comunicação e Administração, mas não terminou. As vezes se arrepende disso.</p> | <p>compositora. Produzido por um americano que bancou o disco. Nunca achou que fosse lançar um disco com as próprias músicas.</p> | <p>luxo de tocar em bar. O padrão de vida que precisa é incompatível com o sonho de ser artista.</p> | |
| <p>Cora 37</p> | <p>Não se sente pertencente e ao mercado musical do Rio; acha cruel a demanda do mercado artístico. Não quer fazer músicas mais 'fáceis' e 'acessíveis' para atender a demanda. Defende que o músico contemporâneo</p> | <p>Fez aulas de canto, teoria e percepção musical quando trancou a graduação em Letras. Depois terminou a graduação.</p> | <p>De Fortaleza, veio aos 7 anos de idade para o Rio. Fez graduação em Letras. Trancou para estudar música e colocar a carreira pra frente, e depois voltou para terminar a graduação e fazer o mestrado em Letras na França. Lançou um livro de</p> | <p>2005 - Participou da produção de um disco com músicas coletivas. 2006/2007 – Iniciou um projeto de músicas suas mas o projeto não foi lançado até hoje.</p> | <p>X</p> | <p>Acredita que a através da internet já é possível obter algum público sem tornar-se famosa. Defende que a mídia e o mercado destroem o palco e é necessário tentar outros meios.</p> |

| | | | | | | |
|-----------|--|--|--|---|---|---|
| | <p>âneo precisa ser também produtor e ela não quer isso para si. Resolveu abrir mão dessa visibilidade; e; não gosta de exposição. Protegeu e preservou seu trabalho autoral.</p> | | <p>contos na França (2012) e um livro de poemas no Brasil (2015). Atualmente está do doutorado em Letras na UFF.</p> | | | |
| Ângela 31 | <p>Cantar em bar é a forma de sobrevivência do músico; “Submundo da música” - sem contrato; sem certeza; ganha-se mal. “Músico mendigo” - toca por qualquer trocado. O músico descuidase do seu trabalho; acostuma-se com o barulho do ambiente; não é remunerado e nem respeitado como profissional. A mulher que toca em bar</p> | <p>Fez Villa Lobos durante meio ano somente. Fez EPM (despertar para o estudo da música). Aprendeu a cantar samba; conheceu músicos.</p> | <p>Antes de ter coragem de seguir a carreira de musicista, foi recepcionista, vendedora e fez graduação em jornalismo. Também faz poemas – declamou um de seus poemas no SONORA.</p> | <p>Lança um EP junto ao irmão no final de 2016 com algumas de suas composições. Acredita que para lançar um disco é necessário que o músico faça a acampanha de Financiamento Coletivo ou seja apadrinhado.</p> | X | <p>“Quem é a mulher hoje que tem projeção midiática?”</p> |

| | | | | | | |
|--------------|--|---|---|---|---|--|
| | <p>deve ter diversos cuidados para evitar o assédio.</p> <p>O mercado independente é bairrista e fragmentado.</p> <p>Acredita na construção de mitos (ex: Elis) – precisamos construir nós mesmas nosso produto. Acha que mulher musicista é marginalizada; tem que ser muito bonita ou ter um talento muito acima da média.</p> | | | | | |
| Alexandra 18 | <p>Fez poucas apresentações em bares e eventos fechado; ainda está conhecendo o mercado do Rio. Não tem vontade de ficar tocando em bar. Quer algo organizado e justo para o músico e</p> | X | <p>Veio para o Rio em 2016. Além de cantora, é modelo fotográfica e design.</p> | <p>Planeja um lançamento de um EP. Acredita que disco físico não é essencial.</p> | X | <p>Utilizando as mídias digitais e redes sociais, atraiu um grande público alternativo; reconhecimento na mídia. Participou do The Voice Brasil 2016. Tem mais de 70 mil seguidores nas redes sociais. Grande visibilidade; já recebeu várias propostas de produtores. Sente-se vulnerável na internet; quer criar uma personagem.</p> |

| | | | | | | |
|------------|---|---|---|--|---|--|
| | entende que os bares do Rio não dão esse suporte. | | | | | |
| Tarsila 33 | <p>Teatros hoje em dia estão sucateados. Músicos vem ao Rio para trabalhar mas estão deslumbrados, não conhecem a realidade. É necessário mostrar o trabalho autoral em espaços alternativos; não se pode depender da mídia. Prefere tocar em outros Estados do que no Rio; aqui o espaço é muito pequeno e disputado e com pouco reconhecimento.</p> | <p>Aos 17 anos foi estudar canto na Villa Lobos. Fez aulas de violão, cavaquinho, canto e harmonia na EPM. As aulas de harmonia a ajudaram a compor pois antes disso não conseguia explorar os campos harmônicos.</p> | <p>Se formou em Desenho Industrial por exigência do pai. Apesar do diploma, ela nunca trabalhou nessa área. Seu conhecimento foi usado para mídias digitais de divulgação de seu trabalho como musicista.</p> | <p>Em 2007, um amigo se oferece para gravar seu primeiro disco (que saiu em 2011). Seu segundo disco foi lançado graças ao Financiamento Coletivo. Não sabe se hoje em dia é necessário ter um disco físico mas acredita que ele é um 'cartão de visita' e uma forma de ganhar algum dinheiro.</p> | X | <p>Campanha de Financiamento Coletivo para o lançamento do segundo disco. Acha que não se pode depender da mídia; é preciso cavar seus espaços. Trabalha com o marketing digital; faz muitos contatos profissionais pela internet.</p> |
| Marina 31 | <p>Seu primeiro show no Rio não teve público nenhum. Depois disso, cantou em muitos bares, participava</p> | <p>Sentiu necessidade de estudar canto quando participava de rodas de samba; a voz 'não dava conta'. Ao passar na prova, largou tudo e veio morar no Rio. Nunca estudou teoria musical e harmonia.</p> | <p>Aos 16 anos foi morar na Austrália e quando voltou foi para Floripa, não retornou à sua cidade original. Até os 17 anos não sabia que ser artista</p> | <p>Primeiro disco via Financiamento Coletivo com canções dela em parceria com um amigo compositor. Segundo disco produzido</p> | X | <p>Primeiro disco via Campanha de Financiamento Coletivo.</p> |

| | | | | | | |
|-------------|---|--|---|---|---|--|
| | <p>de rodas de samba (5 horas cantando para ganhar 70 reais). Não queria voltar para Floripa, então aceitou trabalhar de graça durante muito tempo. Ainda hoje, não tem público, parou de fazer shows em bar regularmente. Dedicou-se a eventos de música autoral; não se sente madura como intérprete.</p> | | <p>poderia ser uma profissão (em sua cidade não haviam muitos eventos culturais – latapira, interior de SP). Fez faculdade de Ciências Sociais em Floripa. Trabalhava como garçoneiro antes de largar tudo e ir estudar música. Tentou o mestrado para Antropologia mas não passou; desistiu da Academia. Começou a trabalhar numa ONG para poder viver no Rio. Trabalhou como porteira de festa, panfletou, aceitou vários bicos. Tem um blog onde escrevia regularmente; hoje não tem mais tempo pois são muitas canções para letrar.</p> | <p>por um americano com canções dela em parceria com uma amiga cantora-compositora.</p> | | |
| Virgínia 35 | Só faz sentido tocar se for para apresentar | Fez a graduação em licenciatura por ter medo do curso de composição. Fez mestrado em | Maior convivência com músicos (após a | Primeiro disco pelo Fundo de Arte e Cultura de | Tem duas filhas. Com a maternidade, passou um bom tempo sem conseguir compor. | Tenta acessar o público pelas mídias digitais. |

| | | | | | | |
|--|---|----------------|--|---|--|--|
| | <p>suas canções. Não quer ser intérprete somente e tocar repertórios que não sejam verdadeiros para ela. Só se apresenta em lugares nos quais o artista é de fato ouvido; não quer desgastar-se em bar.</p> | <p>música.</p> | <p>faculdade) abriu novos mundos; conheceu a música instrumental e o choro; conheceu seu marido (violonista renomado). Casou-se e veio morar no Rio.</p> | <p>Brasília. Segundo disco – retomada de canções próprias que haviam sido deixadas de lado por conta da maternidade .</p> | <p>Quando a segunda filha estava um pouco maior é que resolveu voltar ao cenário musical e lançar seu segundo disco.</p> | |
|--|---|----------------|--|---|--|--|