

## MULHERES COMpositoras NO BRASIL DOS SÉCULOS XIX E XX

Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel<sup>1</sup>

---

### RESUMO

O presente artigo traz os resultados parciais de minha pesquisa de pós-doutorado intitulada “Cartografias da Canção Feminina: compositoras brasileiras do século XX”. O projeto, com apoio da FAPESP, visa levantar e analisar, numa perspectiva feminista, as obras de compositoras brasileiras no século XX (abarcando também as encontradas no século XIX), na tentativa de preencher uma lacuna frequentemente abordada na imprensa e em obras especializadas sobre a quase inexistência de mulheres na arte da composição musical, em especial até os anos de 1960.

**Palavras chave:** Composição feminina. Música popular. Compositoras brasileiras.

### ABSTRACT

This article presents the partial results of my post-doctoral research entitled “Cartography of Women Songs: Brazilian composers in the twentieth century”. The project, with support from FAPESP, intends to raise and analyze, from a feminist perspective, the works of Brazilian composers in the twentieth century in an attempt to fill a gap often discussed in the press and specialized works on the near absence of women in the art of musical composition, particularly until the 1960s.

**Key words:** Female composition. Popular music. Brazilian composers.

Parece haver um consenso entre críticos musicais e a sociedade em geral de que as mulheres são excelentes intérpretes, mas que poucas se aventuraram na arte de compor. Em uma crítica escrita em 1996, no jornal *Folha de S.Paulo*, Pedro Sanches afirma:

Com escassas exceções – Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran, Maysa –, a composição no Brasil foi um ofício levado a cabo pelos homens até que a guerrilheira Rita Lee viesse cravar novos rumos. Foi ela quem abriu alas para que passassem Baby Consuelo – a mais completa simbiose de rock e samba que este país produziu nos 70 –, Angela RoRo, Marina Lima e Paula Toller nos 80, Fernanda Abreu e Zélia Duncan nos 90. E o mercado não faz restrições contra a aventura feminina de compor.

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutora em História Cultural pela Unicamp, realiza seu pós-doutorado com apoio da FAPESP na mesma instituição, com a pesquisa “Cartografias da Canção Feminina: compositoras brasileiras no século XX”. E-mail: acmurgel@gmail.com.

O estranhamento com a crítica de Pedro Alexandre Sanches foi imediato, pois sabia que uma das poucas atividades permitidas às mulheres de algumas classes era a música e o piano. Minha avó havia se formado em composição nos anos de 1920, em São Paulo, e, apesar de nunca tê-la ouvido tocar alguma composição sua, imaginava que sua formação provavelmente indicava que deveria ter composto uma ou mais canções. E tinha certeza de que muitas outras mulheres haviam também se enveredado nos caminhos da composição.

A historiadora francesa Michelle Perrot (2007) afirmava sobre o tema:

E a música? Aí se acumulam obstáculos. Por parte das famílias, para começar [...]. O pai de Félix e Fanny Mendelssohn, igualmente dotados, escreve a esta última, em 1820, a respeito da música: “É possível que, para ele, a música venha a ser uma profissão, enquanto, para você, não será mais do que um ornamento”. Pior ainda quando as desaprovações vêm do marido ou do companheiro. Clara Schumann se sacrifica por Robert; Alma Mahler por Gustav. Durante o noivado, Gustav lhe pedira explicitamente renunciar à música. “Como é que você imagina um casal de compositores? Você já pensou a que ponto uma rivalidade tão estranha se tornará necessariamente ridícula? [...] Que você seja aquela de que preciso, [...] minha esposa e não minha colega, isso sim, está certo”,

No Brasil, muitas foram as mulheres que também abandonaram a carreira artística em seu auge depois que se casaram, como Aurora Miranda, Celly Campelo, Leny Eversong e Wanda Sá, que já tinha uma carreira internacional nos anos de 1960 e só voltou a se apresentar recentemente, depois de ter se separado.

Venho pesquisando compositoras desde o mestrado, quando trabalhei com a produção musical feminina na Vanguarda Paulista (MURGEL, 2005), e agora, em meu pós-doutorado, estou realizando o levantamento das compositoras brasileiras no século XX, abarcando também as encontradas no século XIX. As principais fontes para essa nova pesquisa são dicionários, biografias e livros sobre música brasileira, discografias e partituras. Até o momento, encontrei 2.725 compositoras contra cerca de 400 mulheres só cantoras (estas listadas apenas nos dicionários, já que não são o foco da pesquisa). Procurando no momento em discografias, o número de compositoras encontradas quase que dobrou desde janeiro de 2016, quando apresentei a pesquisa no CPF do SESC, então com 1.249 artistas. Esses números contrariam o senso comum sobre criação e interpretação feminina na canção popular brasileira.

Se são tantas as compositoras, por que um desconhecimento tão profundo sobre as mesmas? Por que mesmo cantoras que admiramos jamais imaginamos que possam também ser compositoras? Várias são as explicações acerca do silêncio sobre e das mulheres na História. Na

língua portuguesa, elas desaparecem com facilidade, se considerarmos que o plural é sempre masculino. Assim, quando falamos sobre os compositores brasileiros tendemos a excluir as mulheres, da mesma forma como quando falamos sobre os operários no início do século XX. As indústrias têxteis contratavam em sua maioria mulheres – um dos primeiros curtas dos irmãos Lumière, “A Saída dos Operários da Fábrica Lumière”<sup>2</sup>, mostra a predominância de mulheres nas imagens –, mas poucos são os historiadores do movimento operário que se aprofundam nessa questão, com exceções, claro, por exemplo, Margareth Rago, em seu *Do Cabaré ao Lar: utopia da cidade disciplinar*.

De modo geral, são as historiadoras que vão aos poucos incluindo as mulheres na História, de certa forma atendendo ao apelo de Virginia Woolf (1990) em *Um teto todo seu*, escrito em 1928, no qual a autora se debruça sobre as escritoras:

Uma ambição que ultrapassaria minha audácia, pensei, procurando pelas prateleiras os livros que não estavam ali, seria sugerir às alunas dessas famosas universidades que reescrevessem a história, embora deva admitir que, muitas vezes, ela parece um tanto estranha tal como é — irreal, tendenciosa; — mas por que não poderiam elas acrescentar um suplemento à história, dando-lhe, é claro, algum nome não conspícuo, de modo que as mulheres pudessem ali figurar sem impropriedade? Pois freqüentemente as percebemos de relance na vida dos grandes homens, despachadas logo para o segundo plano, ocultando, às vezes, um piscar de olhos, um riso, uma lágrima talvez.

Nas fontes pesquisadas até o presente momento, várias das mulheres eram apresentadas apenas como cantoras. Aprofundando a pesquisa e cruzando dados biográficos e acervos discográficos, encontrei também composições de boa parte dessas “apenas cantoras”. Um exemplo é Elis Regina, que compôs a canção “Triste amor que vai morrer” em parceria com Walter Silva em 1965, gravada por Toquinho no LP *A Bossa do Toquinho*, de 1966. Numa entrevista à *Folha de S.Paulo* em janeiro de 1997, o compositor contou que a canção nasceu depois de uma conversa com a cantora, na casa de Hebe Camargo, onde ela contou que ficara grávida e pretendia abortar. Walter Silva sugeriu que ela colocasse o que sentia em versos, os quais ele então musicou. Toquinho gravou apenas a melodia (é a única gravação da canção), e Walter Silva, na entrevista, lembrava apenas de uma parte da letra:

---

2 Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=fNk\\_hMK\\_nQo](https://www.youtube.com/watch?v=fNk_hMK_nQo)

TRISTE AMOR QUE VAI MORRER<sup>3</sup>  
(Walter Silva e Elis Regina)

Triste amor que vai morrer  
Por favor, para quê?  
Um amor tão lindo assim  
Nunca vi nem senti  
É preciso compreender  
Sem você vale o quê?  
Tenta entender  
Coisa tão bonita assim  
Não pode ter fim

Grandes cantoras da música popular brasileira são também compositoras, como Gal Costa, Maria Bethânia, Nana Caymmi, Alcione, Clara Nunes, Elba Ramalho, Elza Soares, Elizeth Cardoso, Linda e Dircinha Batista, Carmen Miranda e Leni Eversong, entre muitas e muitas outras. Com certeza boa parte das artistas sequer teve suas canções ouvidas, como é o caso de Telma Costa, que ficou conhecida ao gravar a canção “Eu te amo” em parceria com Chico Buarque no disco do compositor intitulado *Vida*, de 1980. A cantora faleceu precocemente aos 37 anos, em 1989. Sueli Costa, irmã de Telma, contou-me em uma entrevista que as três irmãs compunham, ela, Lisieux e Telma, mas que a última era demasiadamente tímida com suas canções: jamais foram apresentadas ao público ou gravadas.

Logo no início da pesquisa, encontrei cinco volumes digitalizados de um livro de 1876, já em “nova edição, correcta” (portanto a data original deve ser anterior), de *Trovador: coleção de modinhas, recitativos, arias, lundús, etc.* pertencente ao acervo da Universidade de Toronto. Foi uma boa surpresa, pois não havia encontrado esse livro em lugar algum no Brasil, nem mesmo na Biblioteca Nacional, onde existem folhetos e publicações com esse título, mas não esses volumes, que totalizam 806 páginas com letras e autores. Há letras de mulheres nos primeiros três volumes, com destaque para Candida Isabel de Pinho Cotrim (11 letras ao todo), que no primeiro volume aparece com o pseudônimo de “uma joven fluminense”. Somente no segundo volume a autora é desvendada, numa nota de rodapé:

---

3 Letra de “Triste amor que vai morrer”, publicada no caderno “Ilustrada” da *Folha de S.Paulo* em 18 de janeiro de 1997. Uma nota no jornal esclarece que a letra está sem os dois versos finais.

### É CURTA A VIDA

E' curta a vida ao mortal ditoso  
Que venturoso goza alegre o mundo;  
É curta a vida se jámais sentiu,  
Se nunca o feriu um pezar profundo.

E' curta a vida se ha n'ella gozos,  
Ternos, mimosos, d'um viver de amores;  
E' curta a vida se corre serena,  
Dôce e amena, qual viver de flôres.

E' curta a vida se um amor eterno  
N'um peito terno bem voraz se accende;  
E' curta a vida, se goza contente  
O meigo ente que seduz e prende.

E' curta a vida quando ha n'ella encantos  
Prazeres tantos que á mente assaltam;  
E' curta a vida se n'ella gozamos,  
Se desfrutamos delicias que matam.

P'ra mim que gôzo a suprema dita  
Grande, infinita, de viver contigo;  
E' curta a vida e mais curta ainda  
A ventura infinda que gozas commigo.

E' curta a vida — e só peço a Deus  
Carinhos teus para sempre gozar;  
Longe o desgosto — que não venha a dôr  
Tão puro amor jámais perturbar.

*Candida Isabel de Pinho Cotrim* <sup>1</sup>.

modinhas, recitativos e lundús, que se publicaram em algumas do 1.º volume do TROVADOR, assignados — *Por uma joven* e — pertencem a esta mesma senhora.

ii.

4

Também foram encontradas composições de D. Maria J. Martins de Carvalho (uma letra), “Uma Nitheroyhense” (duas letras), D. Josephina Pitanga (uma letra), D. A. Rosinha de S. (uma letra), “Uma Senhora Portuense” (uma letra) e D. Preciosa O. P. Duarte (uma letra).

Há algumas curiosidades interessantes para se pensar a canção no século XIX nesses volumes de *O Trovador*, e uma delas é que uma das canções publicadas como anônima, “Tão longe de mim distante” é ainda hoje bastante conhecida, gravada com o nome “Quem sabe”, com autoria registrada de Carlos Gomes e F. L. Bittencourt Sampaio, composta em 1859. Se no livro aparece como anônima, o mesmo não acontece na partitura de *Colleção de Romances, Modinhas, Lundús, etc*, encontrada na Biblioteca Nacional.<sup>4</sup>

Nos cinco volumes do livro, a quantidade de canções anônimas é muito superior às registradas com seus autores. Muitas delas são letras potencialmente escritas por mulheres, considerando a abordagem dos assuntos e o período, muitas outras aparecem apenas com iniciais de seus/suas autores/as. Na Biblioteca Nacional, muitas são as partituras também anônimas e, em alguns casos, podemos perceber documentos que comprovam a dificuldade para a publicidade das mulheres, como na Polca-Lundu “Provocadôra”<sup>5</sup>, na qual a autora se apresenta como “uma amadora”:

---

4 O título da *Colleção* é o mesmo de *O Trovador*. A partitura pode ser conferida em [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/mas178692/mas178692.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas178692/mas178692.pdf).

5 A cópia integral da canção, de 3 páginas, se encontra na Biblioteca Nacional, no endereço [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/mas512041/mas512041.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas512041/mas512041.pdf).



Outra informação muito interessante que pode ser extraída da leitura de *O Trovador* é que muitas das letras eram escritas para uma mesma melodia ou em resposta a outras canções. Candida Isabel de Pinho Cotrim compôs “Comtigo só posso eu” em resposta ao lundu anônimo “Eu posso com mais alguém”:

**EU POSSO COM MAIS ALGUÉM**

É falso, meu bem, quem diz  
Que uma só me quer bem;  
Eu tenho quatro amantes  
E posso com mais alguém.

Tenho uma que me é doce,  
Tenho outra que me quer bem;  
Eu amo a uma e a outra  
E posso com mais alguém.

Ao templo de amor jurei  
Não amar a mais ninguém;  
Mas o amor a amar me obriga  
E posso com mais alguém.

Se por falso ou inconstante  
Alguma d'ellas me tem,  
Eu as convenço o contrario,  
E posso com mais alguém.

Ellas amam como eu amo  
A mil amantes também;  
Ellas dizem como eu digo  
E posso com mais alguém.

**CONTIGO SÓ POSSO EU**

(nova versão)

Para ser cantado pela musica do lundú — *Eu posso com mais alguém*

Porque duvidas de mim?  
D'um amor que é todo teu?  
Apro lá, com tous ciúmes!  
Contigo só posso eu.

Quem tão pouca confiança  
Na cabeça te metteu?  
Tous amôes não mereço,  
Contigo só posso eu.

Taas duvidas mortificam  
O sincero peito meu;  
Só eu posso supportar-te,  
Contigo só posso eu.

Diz-me pois, meu amado,  
Esse zelo, quem t'os deu?...  
Taas ciúmes são denguecos,  
Contigo só posso eu.

Confia, meu bem, em mim,  
N'um peito que é todo teu;  
Amor, ternura e constancia,  
Quem te consagra — sou eu.

*Por uma joven fluminense.*

Na canção anônima, o autor afirma que pode sempre amar mais alguém ao mesmo tempo e “convenço” suas amantes a agirem da mesma forma. Candida Cotrim, ainda anonimamente como “joven fluminense”, ironiza a canção anterior afirmando ser as muitas amantes uma demonstração de insegurança daquele personagem.

A compositora também teve uma letra sua respondida por Adeodato Socrates de Mello, compositor com muitas outras composições em *O Trovador*:

**A CÔR MORENA**

Para ser cantado com a musica do lundú — *A Moreninha*

Côr morena delicada,  
Apreciada  
Ês por muitos com razão;  
Poís por ti também eu sinto,  
Ah! não mintó,  
Quanto pôde uma paixão.

Tem tal côr tanta gracinha,  
Sinházinha,  
Que só por gracinha prende;  
E, seguro em tal prisão,  
O coração  
Inda mais culto lhe rende.

Ê gentil a moreninha,  
Engraçadinha,  
Muito viva e ardilosa;  
E se mais travessa é ella  
Ê mais bella,  
Ê mil vezes mais formosa.

Mas eu, que estes versos faço,  
Dou um paeço  
Que parece mangação;  
E aposto que a sinhá,  
Linda yá yá,  
Crê-me um bello mocetão!

**TROVADOR**

Pois não sou, minha senhora,  
E sem demora  
Desfaço este enganorinho;  
Amo, sim, a vossa côr,  
E com ardor,  
Mas por ser de meu beuzinho.

Eu gosto d'um rapazinho  
Moreninho,  
Tambem cheio de gracinha;  
Não lhe ginha em travessuras,  
Diabruras,  
A mais viva moreninha.

Ê a côr mais feiticeira,  
Candongaeira,  
Que creou a natureza;  
E a ti, que tens tal côr,  
Meu amor,  
Juro amar-te com firmeza.

*Por uma joven fluminense.*



Grande parte das compositoras se torna anônima ou tem suas canções transformadas em “folclore”, mesmo quando ainda estão vivas e compondo, como é o caso de Luhli e Lucina: elas me contaram que a ciranda “Primeira estrela” (Luhli, Lucina e Sonya Prazeres) já foi tocada em muitos shows como sendo de domínio público. O mesmo aconteceu com a sambadeira Dalva Damiana de Freitas, de Cachoeira/BA, que afirmou que só começou a registrar as suas músicas quando viu músicos se apropriando das canções como sendo deles.

No caso específico do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, é comum a elaboração coletiva das mulheres nessa manifestação profundamente feminina, como na Ciranda de Pernambuco. Muitas das cirandas de roda cantadas são consideradas “domínio público” ou “folclore” e acabam se tornando propriedade, em relação aos direitos autorais, de quem as recolhe. Como exemplo, se alguém gravar as canções que Clementina de Jesus cantava ou o samba de roda “Marinheiro só” deve pagar os direitos para, respectivamente, Hermínio Bello de Carvalho e Caetano Veloso. As canções “anônimas” do jongo, do samba de roda, das cirandas (“Essa ciranda quem me deu foi Lia / que mora na Ilha de Itamaracá”<sup>6</sup>, cantou Baracho, mas Lia não aparece como autora desta canção...) são provavelmente de uma ou muitas mulheres. Nas diversas canções anônimas encontradas em *O Trovador* ou nas partituras da Biblioteca Nacional, existem provavelmente muitas mulheres silenciosas e silenciadas em sua criação.

Dalva Damiana não se interessava em registrar suas canções, só o fez porque viu que outros autores estavam se apropriando do que criara. Para essa compositora, registrar sua criação foi só uma questão de justiça.

---

6 “Homenagem a Olinda, Recife e pai Edu” (Baracho). Gravada por Clara Nunes no LP *Clara Nunes*. Odeon, 1973.



Dona Dalva Damiana de Freitas. Foto: Carô Murgel

Muitas das compositoras do século XIX e também do século XX tiveram que se ocultar por não ser “desejável” a publicidade para as mulheres. Falando das escritoras, Virginia Woolf (1990, p. 63) afirmou:

Foi o resquício do sentimento de castidade que ditou o anonimato às mulheres até mesmo no século XIX. Currer Bell, George Eliot, George Sand, todas vítimas do conflito interno, como provam seus escritos, buscaram inutilmente esconder-se atrás de nomes masculinos. Assim renderam homenagem à convenção — que, se não implantada pelo outro sexo, foi fartamente incentivada por ele (a glória maior da mulher é não ser falada, disse Péricles, ele próprio um homem muito falado) — de que a publicidade das mulheres é detestável. O anonimato corre-lhes nas veias. O desejo de se ocultar ainda as possui. Nem mesmo agora elas se interessam tanto pelo vigor da fama quanto os homens, e, falando em termos gerais, passarão por lápides ou postes sem sentir o desejo irresistível de neles gravar os respectivos nomes, como fazem A, B ou C em obediência a seu instinto.

É conhecida e discutida, no meio acadêmico, a polêmica sobre a criação de “Pelo thelephone”, primeiro samba gravado, em 1917. Na partitura registrada na Biblioteca Nacional em 1 de novembro de 1916, Donga aparece como único autor da canção. No disco, já aparece a parceria de Mauro Almeida.

O samba foi feito no terreiro de Tia Ciata, sambadeira baiana que recebia em sua casa boa parte dos músicos atuantes no Rio de Janeiro no início do Século XX. Em seu samba de roda, muitas canções foram elaboradas coletivamente, e parece ter sido esse o caso na criação de “Pelo thelephone”. Roberto Moura (1995) trata dessa polêmica em seu livro *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, contando que, logo após o lançamento do disco, Tia Ciata, Germano, Hilário e João da Mata reclamaram autoria em nota no *Jornal do Brasil*, em 4 de fevereiro de 1917:

Do Grêmio Fala Gente recebemos a seguinte nota: Será cantado domingo, na Avenida Rio Branco, o verdadeiro tango Pelo Telefone, dos inspirados carnavalescos, o imortal João da Mata, o maestro Germano, a nossa velha amiguinha Ciata e o inesquecível e bom Hilário; arranjado exclusivamente pelo bom e querido pianista J. Silva (Sinhô), dedicado ao bom e lembrado amigo Mauro, repórter de Rua, (falecido) em 6 de agosto de 1916, dando ele o nome de Roceiro.

Rodrigo Cantos Savelli Gomes (2010), em texto publicado no Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, conta que Mário de Andrade já havia se referido à Ciata em um texto, afirmando não só que era compositora, mas desconfiado de que muitas das canções feitas por ela foram apropriadas por outros compositores:

Uma das mais recentes mães-de-santo (pois que podem também ser mulheres) famosas foi tia Ciatha, mulher também turuna na música dizem. Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falam mesmo as más línguas que muito maxixe que correu Brasil com nome de outros compositores negros era dela, apropriações mais ou menos descaradas.

Nas partituras da Biblioteca Nacional encontrei três canções de Judith Ribas<sup>7</sup>, de quem nunca tinha ouvido falar. De uma família de músicos conhecidos e nascida em Lisboa, conheceu o compositor e pianista Antônio Frederico Cardoso de Menezes no Brasil em um concerto que fez em São Paulo, com quem se casou. Judith é avó da também compositora Carolina Cardoso de Menezes (autora do primeiro rock composto no Brasil, em 1957, o “Brasil Rock”). Na única fotografia que encontrei de Judith Ribas, em um recorte de jornal não identificado, seu nome desaparece para se transformar na “veneranda progenitora” do maestro Oswaldo Cardoso de Menezes (pai de Carolina):

---

7 “Marina” (N/D), “Pierrete” (N/D) e “Fleur d’avril” (1886).



Imagem retirada de: <https://sites.google.com/site/ribasmusicos2/Judite-Riche-Ribas>

Ao pesquisar as compositoras na *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*, encontrei um verbete sobre Nilcéia Cleide da Silva Baroncelli, pianista e pesquisadora que havia escrito, nos anos 1980, *Mulheres Compositoras: Elenco e Repertório*. Em um sebo virtual, consegui um único exemplar, que veio todo grifado com referências à outra pesquisadora, Eli Maria Rocha. O livro de Nilcéia deve ter pertencido a algum/a pesquisador/a que levantava valsas brasileiras, e foi por essas referências que cheguei ao de Eli, *Nós, as Mulheres (notícias sobre as compositoras brasileiras)*. Não conhecia essas duas obras, e elas foram de extrema importância para minha própria pesquisa, ao apontar caminhos possíveis de levantamento das compositoras, não só em bibliografias como também em arquivos.

Em *Mulheres Compositoras*, Nilcéia Baroncelli levantou cerca de 2.400 compositoras no mundo inteiro, das quais 180 eram brasileiras, eruditas e populares. Já o livro *Nós, as Mulheres* foi centrado apenas nas

compositoras eruditas, 174 ao todo. Nas duas obras, pude perceber a dificuldade do levantamento realizado – muitas mulheres ficaram sem biografias, eram nomes relacionados a uma partitura encontrada, a uma citação ocasional de um autor –, dificuldade que sei que também enfrentarei em minha pesquisa, principalmente sobre as compositoras existentes entre meados do século XIX e início do século XX.

Em alguns casos, quando uma obra faz certo sucesso ou com um parceiro de sucesso, alguns autores colocam em dúvida a capacidade das mulheres de compor, como é o caso de Ruy Castro (2005), que comenta uma das canções de Carmen Miranda, o maior fenômeno musical brasileiro dos anos de 1930. Sobre a parceria de Carmen com o Pixinguinha, o autor afirma que “Foi também a Victor que tornou Carmen ‘parceira’ de Pixinguinha no samba ‘Os home implica comigo’ – a idéia da letra pode ter sido dela, mas os versos tortos tinham todos os cacoetes de Josué”.<sup>8</sup> Castro coloca em dúvida – sem qualquer documentação que evidencie sua versão – a capacidade de Carmen como compositora, sem duvidar, no entanto, de que ela criou e definiu uma forma única de interpretação da música popular brasileira a partir de seu trabalho. A própria letra da canção de Carmen, “Os home implica comigo”, pode responder a seu biógrafo: sempre a implicância, sempre a incapacidade da criação para as mulheres:

OS HOME IMPLICA COMIGO - 1930  
(Pixinguinha e Carmen Miranda)

Meu Deus, eu já não posso mais  
Viver assim  
Com esses home implicando  
Por causa de mim

Eles gosta da gente  
Eu já sei por que é  
É porque eles não pode  
Vivê sem muié

Eu não gosto dos home  
Porque eles são ruim  
Quarquê coisa que eu faço  
Eles falam de mim

Eles pensa que eu sou dessas  
Garotas de arengação  
Mas estão muito enganado  
Comigo não violão!

---

<sup>8</sup> O autor se refere ao compositor Josué de Barros, de quem Carmen Miranda gravou várias canções.

Essa dúvida sobre a capacidade criativa das mulheres também se repete com a compositora pernambucana Almira Castilho, autora de vários sucessos a partir dos anos de 1950, que foram gravados por seu companheiro, Jackson do Pandeiro. Almira compôs a letra de “Chiclete com Banana”, com música de Gordurinha. Essa canção foi considerada por Gilberto Gil como precursora do Tropicalismo e foi gravada também por ele e muitos outros. Almira sempre teve essa parceria questionada: a afirmação era de que a letra era de Jackson, mas que ele a registrara em nome da esposa, o que foi desmentido por Gordurinha e pelo biógrafo de Jackson<sup>9</sup>. No entanto, no verbete de Jackson do Pandeiro, no *Dicionário Cravo Albin de MPB*, consta ainda a seguinte informação:

Em 1959, [Jackson do Pandeiro] gravou a marcha “Quem não chora não mama”, de Paquito e Romeu Gentil. No mesmo ano, gravou outro samba, **de sua parceria** com Gordurinha, “Chiclete com banana”, que se tornaria um de seus maiores sucessos e que seria regravação posteriormente por Gilberto Gil.(grifos meus)

O verbete de Almira Castilho, no mesmo dicionário, sugere que suas canções eram na verdade de Jackson do Pandeiro:

Foi casada com Jackson do Pandeiro entre 1955 e 1967, período no qual assinou cerca de 30 composições. Depois de separar-se de Jackson do Pandeiro viajou pela Europa fazendo apresentações como dançarina de ritmos latinos.

Às vezes, a desinformação sobre as autorias também reforçam a invisibilidade das compositoras. Hermeto Pascoal, em entrevista ao programa “Ensaio”, da TV Cultura, em 19 de dezembro de 1990, com áudio relançado pelo SESC na coleção *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*, falando de Pixinguinha, que seria uma de suas grandes influências, afirmou:

[...]Pixinguinha, Luiz Gonzaga, o que esses homens fizeram e vão continuar fazendo pro Brasil e pro mundo é um negócio dos céus. Então, uma homenagem assim muito modesta da minha parte, eu vou fazer um pouco da música de cada um deles, eu vou fazer um pedaço de cada música aí com o maior carinho assim, pro pessoal conhecer, o pessoal da nova geração nunca escutou, ninguém escutou essas músicas. Por exemplo, esse chorinho aqui se chama “Bem-te-vi atrevido”, esse chorinho do campeão. Então lá vai, do Pixinguinha...

Mas o choro “Bem-te-vi atrevido” executado por Hermeto é da compositora Lina Pesce, e não de Pixinguinha. A informação “para as novas gerações” exclui a compositora, e como fez Ruy Castro com Carmen Miranda, Hermeto tomou-lhe a obra para entregá-la a um homem. O SESC corrigiu a injustiça ao anotar corretamente a autoria de Lina Pesce, no CD e no

---

9 Cf. MOURA, Fernando. *Jackson do Pandeiro – o Rei do Ritmo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

livro lançado da coleção, mas a fala de Hermeto, sozinha, mais uma vez fez “desaparecer” uma compositora.

Pude perceber, em minha pesquisa, que boa parte das compositoras do final do século XIX e início do XX são de regiões abastadas, incluindo Manaus, Salvador e Recife, dependendo do período. Em alguns casos, eram mulheres das classes mais ricas, como Marília Batista. Nascida em 1918, no Rio de Janeiro, foi parceira e intérprete de Noel Rosa, sendo musicista de grande talento. Marília tinha apenas 15 anos quando teve sua primeira composição registrada, mas já se apresentava publicamente e no rádio ao violão desde os 14 anos. O violão era um instrumento “maldito” no início do século XX, associado à malandragem e à vadiagem, mas Marília, da família carioca Monteiro Barros, não se importava muito com o que a moral burguesa se ocupava. O mesmo pode ser afirmado sobre a compositora Maysa, que viveu vários momentos impetuosos desde sua adolescência, conforme relata um de seus biógrafos, Lira Neto<sup>10</sup>.

A despeito das muitas tentativas de tornar invisíveis as compositoras, elas são muitas, e é cada vez maior o número de mulheres que compõe.

É claro que esse levantamento é uma pesquisa a que devo me dedicar ainda por muitos anos, mas os primeiros resultados com nomes e obras das autoras serão publicados até setembro deste ano em meu site, o MPB-Net, no subdomínio <http://www.compositoras.mpbnet.com.br>.

## REFERÊNCIAS

- BOTTEZZELLI, J. C. Pelão; PEREIRA, Arley. *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*. São Paulo: SESC Serviço Social do Comércio, 2001, vol. 5.
- CASTRO, Ruy. *Carmen – uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 63.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Instituto Cravo Albin. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>.
- GOMES, Rodrigo C. S. Tias baianas que levam, cozinham, dançam, cantam, tocam e compõe: um exame das relações de gênero no samba da Pequena África do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. In: *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro: UniRio, 2010.
- MOURA, Fernando. *Jackson do Pandeiro – o Rei do Ritmo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. p. 124.

---

10 Cf. NETO, Lira. *Maysa: só numa multidão de amores*. São Paulo: Globo, 2007.

MURGEL, Ana Carolina A. T. *Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Oz-zetti: produção musical feminina na Vanguarda Paulista*. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – IFCH: Unicamp, 2005.

\_\_\_\_\_. A canção no feminino, Brasil, século XX. In: *Labrys*, v. 18, p. 1-33, 2010. (Edição em Português. Online)

NETO, Lira. *Maysa: só numa multidão de amores*. São Paulo: Globo, 2007.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 104-105.

SANCHES, Pedro Alexandre. A conquista do paraíso. Folha de São Paulo, 22. dez. 1996, Caderno Mais!.

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