

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP

ELIZABETH RIZZI LYRA

**Música, Retórica e Leitura: a mulher na MPB e a constituição do
ethos feminino.**

DOUTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

SÃO PAULO

2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP

ELIZABETH RIZZI LYRA

**Música, Retórica e Leitura: a mulher na MPB e a constituição do
ethos feminino.**

DOUTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTORA em Língua Portuguesa, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Antônio Ferreira.

SÃO PAULO

2018

BANCA EXAMINADORA

Lyra, Elizabeth Rizzi

MÚSICA, RETÓRICA E LEITURA: A
MULHER NA MPB E A CONSTITUIÇÃO DO
ETHOS FEMININO. ARGUMENTAÇÃO E
RETÓRICA. / Elizabeth Rizzi Lyra, 2018. 154
f.: il

Orientador: Luiz Antonio Ferreira

Tese (Doutorado – Língua Portuguesa) - -

Pontifícia Universidade Católica, São Paulo,
2017.

1. *Ethos*. 2. Mulher. 3.Retórica. 4.Paixões.
5.Leitura

I. Pontifícia Universidade Católica. II. Título

Dedico este trabalho,

A Deus pela força e bondade infinita.

A minha família pelo apoio incondicional.

A meu marido pelo incentivo e compreensão.

Agradecimentos Especiais

Ao meu querido orientador, Dr. Luiz Antonio Ferreira, por ter me acolhido como orientanda mesmo após alguns problemas durante o percurso do meu trabalho.

Às agora amigas Claudia Neli Abuchaim Oliveira e Marilena Zanon, pelos apontamentos valiosíssimos na banca de qualificação.

A minha família, e em especial à minha mãe, mulher forte, exemplo de garra e determinação, pelo apoio moral e financeiro nas horas mais difíceis deste trabalho.

A meu marido, André Paulo de Lyra, por compreender as minhas ausências nos momentos de lazer em família e principalmente por me incentivar a continuar os meus estudos.

A minha amada filha, Luiza Rizzi Lyra, por enxugar as minhas lágrimas nos momentos em que tudo parecia tão difícil. Nunca imaginei que encontraria apoio em uma criança tão pequena. Fiz tudo isso por ela.

Aos meus irmãos, Maurício Rizzi e Margareth Rizzi França Pinto, pelo exemplo de perseverança que ambos transmitem a mim. Tenho orgulho em dizer que eles fazem parte da minha família.

A minha amiga de profissão, vizinha e companheira de todos os momentos, Marlene da Conceição Silva, pelo apoio durante todo o percurso do meu trabalho.

A minha amiga e companheira de congressos, Priscilla Harka Wroblewski, pela ajuda e pela torcida para que tudo desse certo.

Aos amigos do Grupo de Estudos Retóricos e Argumentativos – ERA, pelos ensinamentos sobre retórica e pelas significativas contribuições quando meu trabalho era ainda apenas um esboço.

À Lourdes, secretária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa, que me auxiliou e ajudou muito durante todo o percurso.

Obrigada, Senhor!

*“Ó abre alas
Que eu quero passar
Ó abre alas
Que eu quero passar
Eu sou da Lira
Não posso negar”*

Chiquinha Gonzaga

RESUMO

Esta tese, inserida na linha de pesquisa *Leitura, Escrita e Ensino de Língua Portuguesa*, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, tem como tema o estudo da constituição do *ethos* feminino em músicas compostas por oradores do sexo feminino, bem como a leitura, sob a perspectiva da retórica, dessas músicas em sala de aula. Para que isso fosse possível, fizemos um breve percurso histórico sobre a participação da mulher na música, e da utilização do gênero canção na formação educacional dos jovens desde a Grécia Antiga até os dias atuais. Amparados pelos conceitos retóricos, analisamos as canções *Resposta* (1958) de Maysa, *Essa mulher* (1978) composta por Joyce em parceria com Ana Terra, e *Pagu* (2000) de Rita Lee para assim investigar quais recursos retóricos são utilizados na constituição do *ethos* da mulher. Evidenciamos, ao longo de nossa análise, aspectos relativos ao *ethos* (credibilidade do orador) e ao *logos* (argumentos e figuras), bem como os efeitos patéticos despertados no auditório por essas canções. O *ethos* da resistência e de manifestação de paixões há tanto reprimidas se descortinou potentemente nas canções. Com relação à leitura em sala de aula, podemos afirmar que as canções tornam-se fontes riquíssimas na formação de leitores competentes.

Palavras-chave: música, compositoras, mulheres, *ethos*, retórica, leitura.

ABSTRACT

This work is part of the research line “Reading, Writing and Portuguese Language Teaching”, from the Postgraduate Program in Portuguese Language of the Pontifical Catholic University of São Paulo. It has as general objective, the constitution of the female *ethos* in songs written by women composers, as well as the reading, from the rhetorical perspective of those songs in the learning environment of a regular school. Therefore, we have analyzed the female participation in the music history and the application of musical genre in the formation of youth education since the Old Greece back to current days. Based on the theoretical concepts, we analyze the songs *Resposta* (1958) from Maysa, *Essa mulher* (1978) composed by Joyce feat Ana Terra and *Pagu* (2000) from Rita Lee, so we could analyze which rhetorical appeals are applied in the constitution of the *ethos* of the woman. We highlighted through this analysis, the related aspects to the *ethos* (the composer’s credibility) and the *logos* (arguments and figures), just as the pathetic effects awakened in the audience by those songs. The *ethos* of the resistance and the manifestation of the passion for so long repressed, strongly uncovers in the songs. Regarding the reading in class, we can assure that the songs become rich sources in the formation of competent readers.

Keywords: music, composers, women, *ethos*, rhetoric, reading.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Música e retórica.....	19
Figura 2 - Página do Blog: <i>Virtude blog</i>	49
Figura 3 - Atenas e as Musas.....	51
Figura 4 - Dança de Cogul.....	52
Figura 5 - Mulheres tocando instrumento musical.....	53
Figura 6 - Aspásia de Mileto.....	57
Figura 7 - Safo de Lesbos.....	58
Figura 8 - Mulheres na Idade Média.....	60
Figura 9 - Maddalena Casulana.....	63
Figura 10 - Clara Schuman.....	64
Figura 11 - Mulheres brasileiras compositoras.....	69
Figura 12 - Marília Batista.....	79
Figura 13 - Chiquinha Gonzaga.....	80
Figura 14 - Dona Ivone Lara.....	83
Figura 15 - Propaganda – década de 1950.....	89
Figura 16 - Guia da boa esposa.....	91
Figura 17 - Maysa.....	114
Figura 18 - Joyce.....	121
Figura 19 - Rita Lee.....	128

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
CAPÍTULO 1 – MÚSICA E RETÓRICA	19
1.1 A música nas civilizações primitivas - Pré-história – Períodos Paleolítico e Neolítico.....	21
1.2 A música Antiguidade Clássica Grega – Séculos VIII a.C a V d.C.....	23
1.3 A música na Idade Média – Séculos V a XV	29
1.4 A música no Renascimento – Séculos XIV a XVI.....	35
1.5 A música no pós-Renascimento – Séculos XVI a XVIII.....	36
1.6 A música e a retórica	39
1.7 Música e contemporaneidade	48
CAPÍTULO 2 – MÚSICA E MULHERES	51
2.1 A música nas civilizações primitivas – Pré-história.....	52
2.1.1 Na Antiguidade	53
2.1.2 Na Idade Média	60
2.1.3 No Renascimento e Pós Renascimento	62
2.1.4 No Brasil da Contemporaneidade	66
CAPÍTULO 3 – MÚSICA, RETÓRICA E COMPOSIÇÕES FEMININAS	69
3.1 Mulheres e composições	77
3.2 Constituição do <i>éthos</i>	95
3.3 Efeitos patéticos	97
CAPÍTULO 4 – MÚSICA, MULHERES E LEITURA RETÓRICA	101
4.1 A retórica dos oprimidos	101
4.2 A retórica das figuras	104
4.3 A retórica do poder	109
CAPITULO 5 - ANÁLISE RETÓRICA: A CONSTITUIÇÃO DO ETHOS FEMININO E OS EFEITOS PATÊMICOS	113
5.1 Maysa – <i>Resposta</i> (1956).....	114

5.2 Joyce – Essa mulher (1980).....	121
5.3 Rita Lee – <i>Pagu</i> (2000).....	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS	143

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta tese, inserida na linha de pesquisa *Leitura, Escrita e Ensino de Língua Portuguesa*, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, tem como tema o estudo da constituição do *ethos* feminino em músicas compostas por mulheres, bem como a leitura, sob a perspectiva da retórica, dessas músicas em sala de aula.

Somos seres retóricos, movidos por discursos persuasivos que exortam as paixões ou conclamam a racionalidade. De um extremo a outro, por meio da linguagem, figurativizamos o mundo, os seres e exercemos o dom da fala por meio de atos retóricos que se sustentam em três provas: o *ethos*, o *pathos* e o *logos*, conforme já nos ensinava Aristóteles (384 a.C – 322 a.C) na Retórica.

Somos, também, seres musicais. O som é constitutivo dos sentidos e, quando articulado em formas artísticas, se revela e produz sentido nas canções. cremos, como muitas pessoas, que a música pode ser considerada a arte que mais se destaca dentre todas as demais, pois, além de estar presente em qualquer sociedade desde as civilizações mais antigas até hoje, exerce também grande influência no comportamento dos homens. Estudos, como por exemplo, a teoria do *ethos* de Aristóteles, e a doutrina dos afetos do período Barroco, corroboram essa relação objetiva entre comportamento humano e exortação das paixões por meio de melodias. Dentre, pois, os inúmeros discursos que nos rodeiam, letras de canções assumem um lugar singular nos potencializadores do humano, em nós. Vista como discurso persuasivo, a música utiliza-se das provas argumentativas descritas por Aristóteles para, não só convencer o auditório no intento de construir uma “verdade”, como também sensibilizá-lo expressivamente para persuadi-lo de que uma situação, ficticiamente tratada numa canção, possa ser reflexo de um comportamento social, comum e verossímil.

Sobretudo por essas ponderações iniciais e por nossa preocupação com a constituição discursiva da mulher nos discursos sociais nasceu nosso interesse em estudar e analisar o gênero canção para verificar como, ao longo do tempo, a mulher se representou (*ethos*) como um ser social (*logos*) em poemas musicados, escritos

por compositoras do sexo feminino, para realçar os movimentos patéticos (*pathos*) pretendidos e construídos por meio de lugares e figuras retóricas.

Quando reunida em um determinado espaço e momento cronológico, a música, produzida em uma determinada época e em um determinado contexto histórico, pode refletir não só a reprodução das paixões em voga, mas também concepções do discurso dominante vigente, assim como, nos limites de seu dizer, o pensamento e os valores da sociedade em que se insere como discurso social e interativo. Nesse sentido, podemos afirmar que a canção popular – objeto específico de nosso estudo - nos seus mais diversos estilos, se mostra uma fonte imprescindível para a compreensão da cultura de um povo e para o desvendamento de questões históricas e sociais importantes. No mostra-esconde das letras singelas das canções populares surgem, potentemente, as experiências humanas e as questões sociais resumidas poética e fragmentariamente em cada uma delas.

Escolhemos canções escritas por mulheres pela seguinte justificativa: a mulher foi durante muito tempo, e ainda é, objeto de pesquisa em diversos campos de estudos e meios de comunicação como a literatura, a poesia e, é claro, a música. Procurávamos nesses estudos analisar qual o papel exercido por ela em determinada sociedade e época. No entanto, muito do que conhecemos por meio dessas pesquisas é pautada no imaginário masculino. Assim, muito se fala sobre a mulher como uma representação filtrada pelo homem, como um discurso analítico, masculino, sobre a mulher. Infelizmente, no Brasil, a escrita feminina, e em especial as composições musicais, ainda é pouco analisada. Pretendemos, por isso, ressaltar, por meio da análise retórica, como se dá a constituição do *ethos* feminino nas canções populares, em três músicas: *Resposta*, composta por Maysa em 1956, *Essa mulher*, escrita por Ana Terra e Joyce, e *Pagu* (2000) de autoria de Rita Lee, para, assim, realçar como, pelos atos retóricos emanados do âmago feminino, se dão os movimentos patéticos que nos permitem ver a mulher representada socialmente em seu filtro do ser e do estar no mundo.

Algumas reflexões gerais e resumitivas se impõem quando pensamos em discurso feminino, direito de dizer e demonstração do *ethos*: é bastante conhecido o fato de que, por muito tempo, o discurso dominante se impunha fortemente a partir do cerceamento de que as mulheres não deviam trabalhar a não ser em casa, não

deviam se expor, principalmente na mídia, não podiam mostrar-se superiores aos homens e não podiam participar dos eventos sociais a menos que estivessem acompanhadas por pais ou maridos. Dessa forma, o *ethos* da mulher brasileira, bem como a sua história, foi construída, reafirmamos, por meio da visão do homem. Essa concepção de feminino, bastante conhecida e ilustrada em muitos trabalhos acadêmicos e históricos, porém, possui, no discurso literário, uma configuração que se contrapõe ao discurso dominante: por meio do discurso laudatório, homens de todas as épocas louvaram e realçaram o feminino como privilégio humano de encantamento do mundo e da sustentação virtuosa da sociedade. Desse modo, as fraquezas e a soberba masculina mostravam-se grandemente nas canções, mas só e apenas nelas. Por outro lado, muitas e muitas canções, sempre denotativas de uma concepção masculina, mesclaram a soberba natural e cultural do masculino para, também, denegrir o que se considera ou considerava uma espécie de domínio cruel da mulher quando o tema era o convulsionar das paixões. As paixões descentram os homens e, por isso, ganharam corpo expressivo, especialmente nas canções produzidas no Brasil, temas como o amor extremado, o ciúme, o rancor, a vingança e tantos outros.

É, portanto e também, parte dessa justificativa a constatação muito difundida de que, por muitos anos as canções populares brasileiras foram compostas, sobretudo, por homens. Entre as décadas de 1930 e 1950, por exemplo, eram raríssimas as composições criadas por mulheres, que eram apenas intérpretes do sentimento de mundo feminilizado pelos compositores. Interpretar uma canção de outra pessoa é sempre assumir um papel que não reflete necessariamente o ser que empresta voz à melodia. Desse modo, como afirma Santa Cruz (1992, p.16) muitas das cantoras do rádio “sem qualquer consciência crítica emprestaram seus talentos vocais à difusão de canções totalmente depreciativas da imagem feminina, reiterando preconceitos morais, religiosos, e culturais da sociedade contra a mulher”.

Santa Cruz (op. cit.), ao concluir tão tristemente a posição da mulher no Brasil, refere-se à chamada “Era do Rádio”, momento em que surgiram grandes intérpretes, conhecidas como as “rainhas do rádio” como Linda Batista, Marlene, Dalva de Oliveira, Emilinha Borba, entre outras. Era um tempo em que a mulher, já no final da década de 20, precisava manifestar recato, discrição e sagrada obediência aos valores da família patriarcal (HUPFER, 2009). Atingir o posto de

rainha do rádio era, simbolicamente, um avançar social que contribuía para a quebra de preconceitos já arraigados no seio da sociedade brasileira de que ser artista não era dignificante. Esse é, cremos, um aspecto interessante do processo de emancipação da mulher no Brasil; podia, pelo exercício da arte, livrar-se, não sem ônus, das garras dos pais e maridos, mas, no plano discursivo, reproduziam, o que ditavam os compositores com intensa grandiloquência: a manutenção da inferioridade e passionalidade do feminino. De qualquer modo, ser “rainha” não do lar, mas do rádio era indicativo de uma mudança, ainda tênue, do *status* feminino, a despeito de uma concepção dominante de que as cantoras, por serem como eram, representassem a ousadia, a transgressão - nada bem vista - das regras morais e sociais pré-estabelecidas desde o descobrimento do país.

Esse princípio moral vigente, de um modo geral, trazia para as canções, principalmente as compostas no início do século XX, a imagem da mulher ideal, às vezes angelical e inacessível ao homem, como na música *Rosa* composta em 1917 por Pixinguinha, ou a da mulher dependente e submissa, “a mulher de verdade” da música *Aí que Saudades da Amélia* de Mario Lago e Ataulfo Alves, composta em 1942. Em trágicas canções românticas ou célebres marchinhas de carnaval, as mulheres que fugiam desse estereótipo eram retratadas de maneira pejorativa ou pouco respeitosa. Consideremos então que tanto a mulher idealizada como a submissa são construções simbólicas representativas do discurso dominante da época em que foram compostas.

Aos poucos e muito gradativamente, a mulher foi ganhando espaço para construir em discurso a sua própria história. O caminho para o reconhecimento foi árduo e lento, mas de enorme importância para o cenário musical brasileiro. Compositoras como: Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran, Maysa, Dona Ivone Lara, são exemplos de determinação e superação, pois conseguiram se destacar em um universo predominantemente masculino na época. Além de precursoras foram, de certa forma, também responsáveis pelo número significativo de compositoras da atualidade como, Joyce Moreno, Sueli Costa, Fátima Guedes, Rita Lee, Marina Lima, Adriana Calcanhoto, Ana Carolina, Vanessa da Mata, entre outras. Estas últimas, ao seguir os passos das primeiras compositoras, também conseguiram se impor e conquistar o mercado fonográfico.

Foi, a partir do enfrentamento dessas primeiras compositoras, que as mulheres tornaram-se protagonistas de suas histórias e não apenas personagens de uma história contada por outros. Muito embora os contextos de produção, históricos e ideológicos, fossem os mesmos, a mulher passou a ter espaço para mostrar suas ideias e, mais do que isso, de demonstrar a sua capacidade de compor a partir de concepções femininas de representar a realidade. E são essas canções agonisticamente femininas que impulsionaram a pesquisa que se consolida neste trabalho.

Há outro interesse que – paralelamente - acompanha e se impõe na construção dos objetivos desta tese: a necessidade imperiosa de refletir em sala de aula como se revelam, no plano discursivo, as práticas sociais. Por isso, o exercício da leitura das canções em sala de aula ganha relevo no que tange à constituição retórica das canções escritas por mulheres. Os jovens precisam ler para compreender o mundo, ler para entender por que as mulheres são, ainda hoje, consideradas por muitos como inferiores aos homens e para isso eles devem ter acesso aos diversos discursos e pontos de vista para, assim, construir sua própria concepção do feminino, sem imposições ou regras, mas como produto interpretável de um universo contido nas canções populares brasileiras que tematizam a mulher, suas práticas sociais e passionais.

Consideramos fundamental o preceito grego de que música tem o poder de mover as paixões humanas. É na união entre melodia e texto que as emoções surgem e criam oportunidades para a compreensão do discurso. Assim a análise dos sentidos construídos, na leitura, por meio de reconhecimento dos recursos retóricos, as figuras de retórica associadas às provas retóricas fundamentais (*ethos*, *logos* e *pathos*) e, ainda, com o auxílio da ancoragem feita em lugares retóricos escolhidos para simbolizar o dizer cancionista em um determinado tempo e espaço, pode despertar nos jovens a sensibilidade, ampliar a criticidade, encaminhar para a maturidade, enfim, o seu lado humano.

Com base nessa reflexão, o objetivo geral desta pesquisa reside na reflexão sobre o discurso feminino em canções para realce do *ethos* da mulher brasileira no século XX para entender como as mulheres construíram e ainda constroem sua história e sua percepção de si. Em plano paralelo, objetiva contribuir para a

consolidação da leitura, sob a perspectiva da retórica, do gênero canção em sala de aula. Algumas questões movem o pesquisador:

1. De quais recursos retóricos se valem as compositoras brasileiras para construir o *ethos* feminino em suas músicas?
2. De que forma pode ser trabalhada a questão da interpretação de letras de músicas em sala de aula?

Em função das questões e do objetivo geral traçam-se os objetivos específicos:

1. Analisar, sob a perspectiva da Retórica antiga, as provas retóricas, as figuras e os lugares retóricos presentes em canções populares do século XX para delimitar o *ethos* feminino.
2. Analisar também o contexto em que essas canções foram escritas para estabelecer uma relação entre o imaginário coletivo com relação ao comportamento feminino esperado pela sociedade e o discurso propriamente dito.
3. Refletir sobre a possibilidade de tomar o gênero canção como recurso de leitura para a compreensão do feminino no Brasil nos séculos XX.

Desse modo, os objetivos específicos ligam-se ao geral pelas necessidades de esclarecimento dos conceitos utilizados para formulá-lo e, desse modo, construir metodologicamente o trabalho.

- a) Pesquisar a influência da música na constituição do *ethos*;
- b) Refletir sobre a história da mulher e seu papel social ao longo das décadas;
- c) Analisar a construção histórica das compositoras brasileiras;
- d) Refletir sobre as manifestações patêmicas e o *ethos* da mulher brasileira;
- e) Analisar retoricamente as canções;
- f) Discutir a questão da interpretação de músicas na sala de aula

O corpus para análise é formado por três letras de músicas compostas por mulheres que se destacaram por sua obra entre os anos 1950 e 2000. A saber: *Resposta* (1956) composta por Maysa, *Essa mulher* (1980) de Joyce em parceria com Ana Terra, e *Pagu* (2000) escrita por Rita Lee. Nessa análise, o enfoque incide

sobre os recursos retóricos utilizados na construção do discurso e, conseqüentemente, na da imagem da mulher.

Esses objetivos nortearam a disposição dos capítulos e os procedimentos metodológicos de análise bibliográfica e analítica:

No primeiro capítulo: *Música e retórica*, analisamos o percurso da música. Além disso, estabelecemos relação entre esta e a retórica. Para isso, procuramos entender a importância da música para a sociedade desde a Grécia Antiga até os estudos mais recentes. Refletimos também sobre sua influência argumentativa na persuasão, norteados pelas partes do discurso retórico de Aristóteles.

No segundo capítulo: *Música e Mulheres*, analisamos o papel da mulher na sociedade desde a Grécia antiga até a atualidade, bem como a sua participação na história da música.

O foco do terceiro capítulo: *Música, Retórica e composições Femininas* é na análise do contexto de produção musical bem como do trajeto retórico das compositoras brasileiras na busca de espaço e reconhecimento. Buscamos compreender também de que forma as composições femininas exortam as paixões do auditório.

O quarto capítulo: *Música, Mulheres e Leitura na sala de aula*, destinado à análise de questões relacionadas a interpretação da música na sala de aula traça a ponte necessária entre o que se diz, como se diz, e as possibilidades de leitura do gênero canção em sala de aula. Ainda neste capítulo, fazemos algumas considerações sobre as figuras de retórica, parte essencial da leitura retórica das músicas escolhidas para o corpus deste trabalho, bem como sobre a retórica do poder, para entendermos a relação existente entre os discursos: homem X mulher.

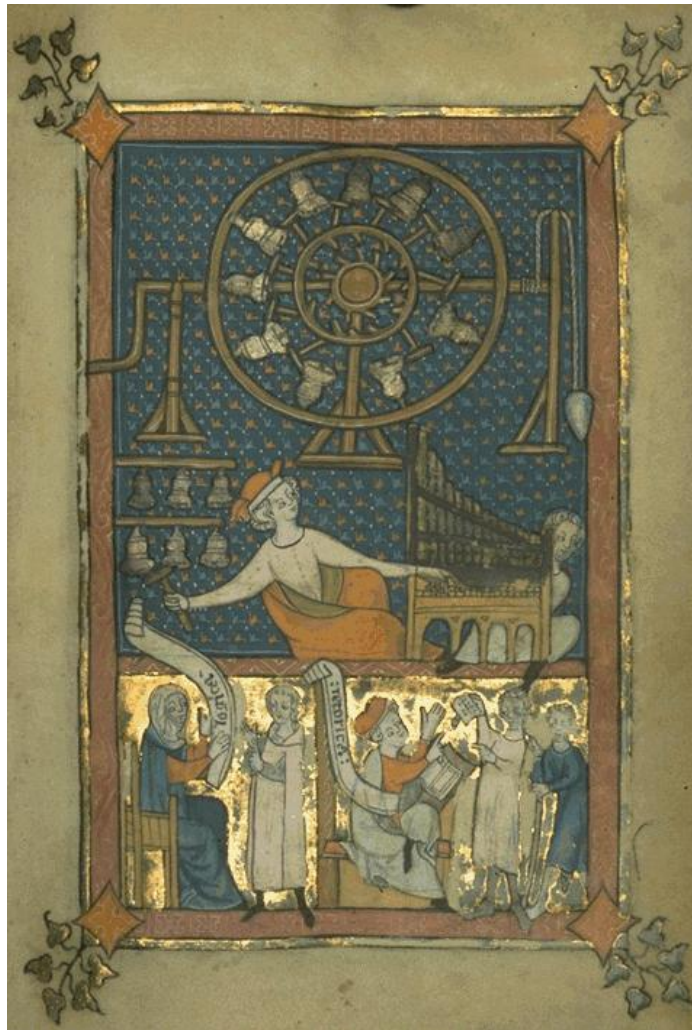
O capítulo 5: *Análise Retórica: A Constituição do ethos feminino e os efeitos patêmicos*, é destino à análise dos recursos retóricos presentes nas canções escolhidas: *Resposta* (1956) de Maysa, *Essa mulher* (1980) composta por Joyce em parceria com Ana Terra, e *Pagu* (2000) escrita por Rita Lee.

Por fim, traçamos as considerações finais dessa pesquisa, resgatando nossos objetivos específicos.

CAPÍTULO 1

MÚSICA E RETÓRICA

Figura 1
Música e retórica



<https://www.ufmg.br/online/arquivos/anexos/RETORICAMUSICA.gif>

A música sempre esteve presente em todas as sociedades deste os tempos mais remotos de nossa existência. Ganhou destaque ao longo dos séculos e foi considerada por muitos estudiosos como a mais importante das artes. Suas características estruturais, composicionais e, principalmente, sua função social modificaram-se a cada período histórico. Para os povos primitivos, por exemplo, a música era vista como um meio de comunicação entre os homens e outros mundos

em rituais místicos. Já na Antiguidade, o seu exercício contribuía para o desenvolvimento ético e a integração do jovem à sociedade (FONTERRADA, 2008). Na Idade Média, a música, sob uma forte influência da Igreja, ganhou caráter sagrado de doutrinação, propagação e manutenção da fé cristã, que perdurou até o Renascimento, período de retomada aos estudos clássicos (TOMÁS, 2008).

Podemos, entretanto, perceber alguns pontos comuns entre essas épocas. O primeiro está na ideia de que a música possuía um *ethos* que influenciava o modo de ser e estar no mundo do homem, ou seja, quer fossem nos rituais que antecederiam uma guerra, quer na preocupação com a formação moral dos jovens, ou mesmo na busca contra as tentações oferecidas pelo mundo herético, a música possuía a função de provocar movimentos passionais para que os propósitos pudessem ser alcançados, fossem eles quais fossem.

Nos períodos seguintes há também uma valorização da música como a Teoria dos Afetos da época Barroca, por exemplo, que, ao retomar a doutrina do *ethos* grego, ressalta “a capacidade da música de representar emoções pelo uso adequado de determinadas tonalidades, andamentos e intervalos musicais”. (FONTERRADA, 2008, p. 69). Outro exemplo é visto no Romantismo, quando, apesar da valorização da forma, a tarefa da música não era apenas “expressar os sentimentos, mas revelar à alma sua identidade, graças à afinidade entre sua estrutura e a da alma”. (FUBINI, 1971, p. 96. Apud. FONTERRADA, op. cit.).

O segundo ponto comum é que, em todos os povos, e mesmo naqueles em que o seu uso era predominantemente associado a algo mágico, havia um aspecto pragmático no refletir sobre a música, ou seja, ela “servia” para propósitos práticos em função das crenças culturais, tais como: afastar maus espíritos, manutenção da ordem, prevenção contra as tentações, e mesmo para a simples apreciação estética. (ANDRADE, 1980)

Assim, a ideia de que há pontos comuns em cada período histórico, principalmente com relação à influência que a música exerce no homem justificou a necessidade de se refazer o percurso histórico para entendermos de que forma ela pôde contribuir para análise, tanto da constituição do *ethos* feminino, quanto dos movimentos passionais presentes em letras de músicas compostas por mulheres, e é esse o escopo deste capítulo.

1.1 A música nas Civilizações Primitivas – Pré-história – Períodos Paleolítico e Neolítico

Os povos primitivos concebiam a música principalmente sob três aspectos: comunicacional, místico e ritualístico (FISCHER, 1973). Foi uma das primeiras formas de expressão e comunicação humana e, associada à dança, assumia um caráter mágico em rituais de agradecimento e reverência ao desconhecido (ANDRADE, 1980).

Naquela época, havia a crença de que a música podia reger o universo. O desejo pela cura de uma doença, por exemplo, o pedido para uma boa colheita, nos preparativos para a guerra, no culto à morte, e mesmo em questões relacionadas ao tempo, os mais diversos tipos de canto estavam presentes, pois, para eles, o encantamento produzido pela música tinha o poder de agir sobre os bons e os maus espíritos e, conseqüentemente, sobre a vida dos homens. Nesses rituais a música era vista como “um meio de atordoar ou excitar os sentidos, um meio de prender por encantamento ou impelir a ação”. (FISCHER, 1973. p, 212). Desse modo, a vibração sonora produzida, servia como um instrumento do encantamento eficaz, que podia catalisar ou exorcizar as mais poderosas energias. (FISCHER, op. cit.).

Muito embora a doutrina do *ethos* não tivesse sido criada, podemos perceber que a música possuía, sim, um *ethos* que determinava e influenciava os modos de ser e de estar no mundo dos homens. O canto entoado antes de uma caçada ou mesmo antes de uma guerra não influenciava somente os bons ou maus espíritos, influenciava o homem em si, suas ações e sentimentos. Tanto que muitas das danças e cantos não eram permitidas às mulheres. Elas eram “proibidas de escutar o som de certos instrumentos sagrados e ver certas danças” (ANDRADE, 1980, p. 20) que eram consideradas perigosas para a alma.

Vale ressaltar aqui, que essa é uma das pouquíssimas referências que associam a mulher à música. Embora a maior parte dos estudos sobre os povos pré-históricos aponte a mulher, assim como o homem, responsável pelo sustento do grupo, ela era considerada “frágil” para algumas atividades, e a música era uma delas. A proibição para participar de certos rituais mostra a relação de poder existente entre os sexos. O homem, sob o signo da proibição, definia limites e espaços ao sexo oposto, o que pode ser considerado já um indício da segregação

da mulher. Embora vestígios arqueológicos, como algumas pinturas encontradas nas cavernas do período pré-histórico, mostre a mulher em rituais que envolviam a música, não sabemos, com exatidão, qual era o seu papel nesse contexto. O que podemos afirmar é que a música fez sim, parte da vida tanto dos homens quanto das mulheres desde os tempos mais remotos de nossa civilização.

No entanto, o foco no aspecto pragmático da música, uma vez que ela era, na maioria das vezes, praticada com a intenção da obtenção de resultados desejados, fez com que, segundo Andrade (ANDRADE, 1980), ela tardiamente se caracterizasse como arte, diferentemente do que aconteceu com a pintura e a literatura. Durante a pré-história, por exemplo, não existia uma preocupação com o valor estético e, embora apresentasse som e ritmo, dois elementos importantes em qualquer fazer musical, ainda se apresentavam em estado elementar, uma vez que “a música era pouco melodiosa e predominantemente rítmica” (ANDRADE, op. cit., p.11). Havia, dessa forma, uma busca pelo feio e não pelo belo, ou seja, não existia uma preocupação em fazer a música agradar aos ouvidos. Para esses povos quanto mais assustador e horrível fosse o som “mais ele se tornava útil, capaz de afastar ou de abrandar, por identidade os demônios”. (ANDRADE, op. cit., p.12)

Não podemos negar, no entanto, que a música, em sua origem, exerceu grande influência na vida dos povos primitivos e, por esse motivo, não demorou muito para que ganhasse espaço e relevância. De geração em geração, desde os homens das cavernas, houve um aprimoramento de técnicas de produção musical. Hoje, o que conhecemos sobre música daquele período é contada apenas por vestígios arqueológicos, o que permite muita especulação a respeito. O tempo apagou muitos desses registros, mas deixaram pistas sobre o modo como concebiam a música, depois perseguidas pelos clássicos sobre a atuação da música na alma humana. Dessa forma, podemos afirmar que foram essas sociedades responsáveis por instigar, nas gerações posteriores, o desejo em entender como essa linguagem tão enigmática agia no universo e, conseqüentemente, na alma dos homens. Essa aura de mistério atrai hoje, muitos filósofos, educadores, historiadores, entre outros, que têm a música como objeto de estudo de suas pesquisas.

1.2 A música na Antiguidade Clássica Grega – Séculos VIII a.C a V d.C

O caráter místico da música iniciado com os povos primitivos perdurou até a Grécia antiga. Os gregos atribuíam aos deuses suas músicas, definindo-as como criação integral do espírito, um meio de alcançar perfeição, organização e moralidade (FONTERRADA, 2008). Nesse sentido, a música chama atenção pela influência que os gregos julgavam exercer sobre os cidadãos ou sobre a organização da *polis*.

O desenvolvimento da música paralelamente ao desenvolvimento das cidades gregas propiciou o surgimento de diversas teorias filosóficas que procuravam compreender sua estrutura e significado. Damon, Pitágoras, Platão e Aristóteles foram alguns dos filósofos que contribuíram para o desenvolvimento da música nesse período da história (TOMÁS, 2005).

Interessa-nos ressaltar que a música na Antiguidade não se limitava a sua dimensão sonora. Por esse motivo, não poderia ser estudada apenas como um fenômeno estético, muito embora a questão da harmonia fosse essencial nas composições musicais. Assim, a música deveria ser bela, mas primeiramente, deveria servir a propósitos morais, éticos e educacionais.

Segundo Tomás (2005) Damon (450 – 415 a.C), o filósofo e músico do século V, foi o primeiro a teorizar sobre a existência de um vínculo entre o mundo dos sons e o mundo ético. Para esse filósofo “a música exercia influência profunda e direta sobre os espíritos, e conseqüentemente, na sociedade em seu conjunto” (TOMÁS, 2005, p.17). No entanto, foi Pitágoras (585-500 a.C) que nos deixou uma das maiores contribuições com relação ao modo de ver a música desse período, tanto que muitos estudiosos e filósofos da música buscaram, em suas teorias, a base para estudos posteriores.

Ainda de acordo com Tomás (2005), Pitágoras inovou ao sistematizar as estruturas musicais através da matemática. Determinou medidas exatas utilizadas para afinar instrumentos e organizar escalas musicais. Esse sistema, atualmente chamado *modos* ou *escalas*, foi utilizado pelos gregos e posteriormente aperfeiçoado pelos músicos da Idade Média.

Pitágoras ainda determinou a relação física entre as características dos objetos vibrantes e o resultado sonoro produzido. Especificamente com os

instrumentos de cordas, que, posteriormente, foram expandidos para os de sopro e para vários tipos de instrumentos de percussão. As escalas de notas que os gregos usavam quando construíam seus instrumentos, e por extensão para cantar e para compor sua música, chamadas de modos gregos — dórico, frígio, lídio, mixolídio. (GRANJA, 2006)

Cada modo tinha uma sonoridade, ou um *ethos* e sua importância estava relacionada à compreensão das sensações que a música provocava nos ouvintes. Desta forma, cada modo se alinhava a certas qualidades de caráter, o *ethos*, sendo algumas mais apropriadas à vida coletiva do que outras. (LOBO, s.d. p. 3). Assim quando um modo era tocado, certas características específicas dele, seu *ethos*, agiam sobre os ouvintes despertando neles um *ethos* correspondente. Por causa desse poder de atuação, certos modos eram evitados e outros valorizados. (GRANJA, op. cit.)

A harmonia dórica tinha o seu *ethos* diretamente ligado à firmeza e à austeridade, devendo ser capaz de manter o espírito firme diante dos desafios. A harmonia frígia, por sua vez, preservava o caráter moral e, segundo Platão, representava o equilíbrio e a temperança. O modo frígio era bastante utilizado nas composições destinadas a honrar os deuses e eram mais adequadas em tempos de paz. A harmonia lídia possuía um *ethos* triste, que induzia à embriaguez e à preguiça, o que, segundo Platão, tornava-a inadequada para ser utilizada no Estado grego. (TOMÁS, 2005)

Platão, outro filósofo importante do período, considerava a música “capaz de exercer forte influência sobre a alma e o caráter das pessoas, podendo transmitir tanto valores éticos quanto estéticos de maneira direta (...)”, na associação “entre determinadas melodias e o conteúdo das letras” (GRANJA, op. cit., p. 38). Nesse sentido, na visão do filósofo, existiam harmonias, ritmos e melodias boas e más. Certos modos como o lídio e o jônico, deveriam ser censurados, pois amoleceriam a alma; enquanto outros como o dórico ou o frígio, deveriam ser incentivados, porque exaltariam a alma e inspiram coragem.

A questão educacional das artes, por sua vez, leva em conta a crença de que a música tem o poder de transformar o estado de espírito das pessoas e controlar ou mesmo induzir ações e paixões. Essa afirmação é muito importante para nossos

propósitos de tese, principalmente se considerarmos que a educação na Grécia era vista como uma atividade pública, pois dela “dependiam a estabilidade da *polis* e a normalidade do sistema político, tanto quanto dependiam da participação dos cidadãos nas Assembleias, Conselho, Tribunais e magistraturas” (CERQUEIRA, 2007, p.81). Por esse motivo, seu ensino deveria ser normatizado a fim de que exaltasse as boas qualidades dos jovens e controlasse emoções prejudiciais, como a ira e a cólera.

É necessário ressaltar, nesse ponto, que a música como fator de educação fundamental para a moralidade não é mais praticada sistematicamente em nossas escolas da atualidade. Esse fato pode ser explicado pela ausência de uma disciplina de música, assim como havia na Grécia. O currículo escolar, embora contemple a música, em especial na disciplina de artes, não dá a ela a mesma importância atribuída pelos filósofos da antiguidade, tanto que, em algumas escolas, estudar música hoje é algo optativo e não obrigatório.

Outro ponto importante está no fato de que para os gregos não havia uma distinção entre a música, a dança e a poesia e, assim não poderiam ser pensadas como linguagens autônomas. Da mesma forma que a música influenciava nos movimentos do corpo, também agia nas palavras, na busca de um equilíbrio entre elas. (GRANJA, 2006) Dessa forma, a dança e a música, representadas pelo corpo e espírito respectivamente, deveriam ser ensinadas em conjunto, pois se buscava a integração entre o corpo e a alma, unidade básica da cultura grega. Segundo essa filosofia, a educação por meio das artes seria “apropriada para ‘educar a alma’, ou seja, para promover o conhecimento e sabedoria ao cidadão.” (op. cit. p.38).

A esse respeito, Aristóteles (383-320 a.C), discípulo de Platão (427-347 a.C), acrescenta que se a educação musical e física fosse estimulada de maneira equilibrada seria possível estruturar o indivíduo e sua conduta moral e emocional, de forma suficiente para vida em sociedade (TOMÁS, 2005). Já o exagero de uma prática em detrimento da outra poderia ser nociva para a capacidade do indivíduo viver em sociedade. Aristóteles considerava que a música influenciava os desejos humanos por meio do “conceito de imitação, pois para ele, a música imita as paixões e os estados da alma” (LANG, 1941, p.18)

O conceito de imitação está pautado na tese de que a música afeta o psiquismo humano porque é “oriunda da própria alma, assim como, segundo Platão, a própria cidade é um reflexo similar da alma de seus governantes”. A música, dessa forma “promove uma intermediação da alma à cidade e da cidade à alma dos jovens”. (MESTI, 2012, p. 247). Há exemplos claros dessa afirmação no comportamento dos jovens compositores brasileiros durante a chamada Ditadura Militar, que governou o Brasil de 1964 a 1985. As canções de protestos, eivadas de metáforas, esforçavam-se por revelar sentimentos coletivos de insatisfação diante de situações extremas de autoritarismo. A cidade, o Estado, a nação manifestavam-se animicamente pela voz de seus representantes na arte e, de algum modo, exaltavam, pelo avesso, a alma dos governantes tão autoritários e desprovidos de retórica. Assim, em uma época em que dizer o que pensava era ir contra o regime e consequentemente contra o governo, a música surgiu como um escape ao controle das autoridades.

É interessante observar aqui que, esse conturbado período de nossa história somente reforça a ideia do poder da música em provocar as mais variadas paixões no auditório. As músicas apresentadas, em especial nos grandes festivais da época, podem ser consideradas uma das causas que levaram muitos brasileiros, e em especial os jovens, a reagir contra o regime militar. De acordo com Napolitano (2004) naquela época, para os compositores e intérpretes a essência das canções estava na transformação de ideologias tão temida pelo governo. Tanto que, no ápice da Ditadura, num intuito de controlar as vozes destoantes que surgiram no meio musical, o General Costa e Silva decretou um dos mais controversos Atos Inconstitucionais, o AI-5. Esse ato permitia à censura submeter a cultura nacional a um controle rígido de tudo que era produzido. Embora atingisse a literatura, o cinema, o teatro e a imprensa, a censura seria especialmente ainda mais dura e repressiva com a música, isso porque se tornara a manifestação cultural mais expressiva da época. (NAPOLITANO, 2004). Assim, a afirmação de que a música é importante para as cidades tanto para a manutenção quanto para a mudança de certos sistemas políticos (MESTI, 2012), justificou o fato de os governantes da ditadura brasileira se preocuparem tanto com o que os artistas apresentavam às pessoas.

Voltando a teoria grega, de acordo com Mesti (op. cit.), a música com suas unidades estruturais, os *nómos*, representa o *ethos* dos homens em sociedade e corrobora para que os *ethé* sejam mantidos de acordo com os interesses das cidades.

Na Grécia antiga, foram desenvolvidas, a partir das sete notas naturais, diversas “escalas” ou modos musicais que receberam os nomes das regiões da Grécia onde eram mais familiares, por se adaptarem às suas tradições culturais e estéticas (Jônio, Dórico, Frígio, Lídio, Eólio). Cada uma destas escalas possuía um sabor harmônico diferente que evocava diferentes sensações em quem as escutava. (...) Mais tarde, durante a Idade Média, a liturgia católica, através do Papa Gregório I, adaptou estas formas de estruturação musical e estabeleceu sete modos musicais: Jônio, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio. (LOBO, s.n.t, p.03)

Nessa perspectiva musical, segundo Nasser (1997) a doutrina do *ethos* está presente no equilíbrio dos elementos estruturais. Os *nomói* são dotados de uma enorme natureza expressiva, pois não só formam as melodias como também revelam seu valor expressivo, com a função de agir e modificar os estados de espírito dos indivíduos.

Existiam as iniciais e as conclusivas, as de caráter conjuntivo e disjuntivo. Cabia ao compositor ordená-las dentro de uma determinada sequência, por diferentes arranjos e combinações. [...] Para os gregos, as melodias nômicas, com uma qualidade própria, eram imediatamente reconhecíveis quando o *nomos* permeava a melodia. Os *nómoi* foram inicialmente identificados pela sua procedência nacional, e em seguida pela sua função, ritualística e religiosa. Mas tarde quando os tetracordes foram estendidos em formações escalísticas os modos sistematizados, os *nomoi* passaram a constituir então um estilo de composição, ou seja, as composições nômicas. (NASSER, 1997, p. 247-248).

Tanto Platão quanto Aristóteles, como já o relatamos, acreditavam no poder da música em moldar o caráter do homem, indo além da doutrina do *ethos* que concebia a música como um sistema de sons e ritmos regidos pelas mesmas leis matemáticas que operam na criação. Para os filósofos a música é vista, sobretudo

de duas maneiras, “uma que a concebe como regida por leis matemáticas universais e outra que acredita que seu poder emana da relação estreita entre ela e os sentimentos – *ethos*”. (FONTERRADA, 2008, p.28). Essa afirmação se coaduna com a forma contemporânea de divulgação da música: exacerbar os sentimentos de todas as formas possíveis, ainda que, muitas vezes, seja apenas por interesses estritamente comerciais.

Na doutrina do *ethos* a música pode “induzir à ação, fortalecer ou, de modo contrário, enfraquecer o equilíbrio mental, ou ainda gerar um estado de inconsciência, onde a força de vontade fica totalmente ausente nos indivíduos”. (NASSER, 1997, p.243). Assim, os sons que a música produz podem se transformar em signos capazes de provocar paixões e ações humanas diferenciadas dependendo da sua estrutura composicional. Afirmações como essas solidificam nossos propósitos: demonstrar a música como um elemento constitutivo e revelador do *ethos*.

Assim a “reação das emoções às melodias significa um despertar de diferentes movimentos psíquicos a partir da cadência da música que influencia o *ethos* da alma”. (MESTI, 2012, p. 248) Isso significa que os *nómos* musicais, quando “seguido fielmente, torna-se ritmo da música e esse, por sua vez, cria uma harmonia e um hábito na alma”. Assim, a escolha das melodias adequadas ao caráter que se deseja dos jovens tornava-se imprescindível para formação do cidadão e, conseqüentemente, para a manutenção da ordem do Estado. Ainda de acordo com Mesti (2012) esse caráter eminentemente político por certo é muito tênue quando pensamos nos interesses multifacetados da indústria da cultura em nossos dias. Por outro lado, próximo à imitação, destaque-se a presença de alguma espécie de formação que advém do caráter natural da música. Pelas preferências musicais, não é impossível reconhecer o comportamento de alguns indivíduos que “admiram” este ou aquele “tipo” de música, de ritmo, de cadências comuns.

Enfim, os estudos gregos sobre música, por muitas décadas, serviram de modelo para a formulação de novas teorias. Mesmo na Idade Média, onde as músicas da antiguidade eram consideradas profanas, encontramos fortes relações com as ideias de Pitágoras, Platão e Aristóteles como veremos adiante. A questão do *ethos*, bem como da influência da música na educação dos jovens é ainda

pensada mesmo nos dias atuais sob muitas formas menos ou mais profundas. Não é por acaso o grande número de estudos com essa temática.

1.3 A música na Idade Média – Séculos V a XV

Segundo Fonterrada (2008) Na Idade Média, teóricos cristãos como Boécio (480 – 525) e Cassiodoro (485 - 580), forneceram a base do pensamento musical. Apesar de ainda encontrarmos nos estudos do período uma grande influência grega, principalmente de Platão e Aristóteles, a função da música se amplia, indo além de uma missão de servir à moral.

As músicas grega e da Idade Média tinham em comum o fato de ser sempre associada à palavra ou à dança. Mas, foi a teoria, e não a prática musical grega que, segundo Tomás (2005) afetou a música da Europa ocidental na Idade Média. A figura de Pitágoras “tornou-se um dos principais nomes da mitologia musical da Idade Média por sua concepção baseada na especulação teórica dos números e não em sons e melodias”. (FONTERRADA, 2008, p. 31). A teoria musical, principalmente no período chamado de Primeira Idade Média, fundamentava-se nas ideias de Pitágoras quanto à associação da música com a matemática.

Foi nesse período que a música passou a fazer parte de *Quadrivium*, a mais alta divisão das sete artes liberais, e compartilhou seu espaço com a aritmética (teoria do número), a astronomia (teoria do espaço) a geometria (a aplicação da teoria do espaço). No âmbito do *Quadrivium* a música era entendida como o estudo dos princípios musicais, tais como os sons, os ritmos e a harmonia. (GRANJA, 2006)

O *Quadrivium* ao lado do *Trivium*, que incluía as disciplinas de lógica (ou dialética), gramática e retórica, faziam parte da *Educação Liberal* ou *Artes Liberais*. As sete disciplinas, do *Trivium* e do *Quadrivium* eram consideradas essenciais para a formação de um homem capaz de produzir ideias com o poder de elevar o espírito humano para além dos interesses puramente materiais. (GRANJA, op. cit.).

Na transição da Antiguidade para a Idade Média, a Igreja ganhou a missão de firmar a fé cristã entre os homens. Diante disso, a música, considerada de origem pagã, passou a ter uma conotação religiosa. O ensino das artes sofreu uma

mudança em seu caráter, porque o clero via o desenvolvimento da música, principalmente as predominantemente instrumentais como “desfavoráveis à prática religiosa, pois esta poderia despertar apenas o sensualismo e a hipocrisia”. (TOMÁS, 2005, p. 31)

Dessa forma, mesmo sob a influência dos estudos gregos as teorias desenvolvidas na Idade Média se diferenciavam dessas pelo forte caráter cristão compatíveis com o pensamento medieval. A música, como instrumento da propagação da fé, “torna-se, portanto, um meio imprescindível para o enriquecimento do serviço religioso”. (TOMÁS, 2005, p. 32). Com isso, o caráter atribuído ao *ethos* foi reinterpretado com caráter moral cristão.

Santo Agostinho reconhecia na música a sedução que exercia nas pessoas. No entanto, havia nele uma dualidade em “aceitar o prazer ambíguo e profundo da música, esquecendo-se das abstrações dos teóricos e da metafísica dos números, ou renunciar radicalmente a tal prazer em favor da pura pregação” (FUBINI, 1997, apud, TOMÁS, 2005, p. 36)

Quando me lembro das lágrimas derramadas ao ouvir os cânticos da vossa Igreja nos primórdios da minha conversão à fé, e ao sentir-me agora atraído, não pela música, mas pelas letras das melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada, reconheço, de novo, a grande utilidade deste costume. Assim flutuo entre o perigo do prazer e os salutares benefícios que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na igreja para que, pelos deleites do ouvido, o espírito, demasiado fraco, se eleve até os afectos da piedade. Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso, com dor, que pequei. Nestes casos, por castigo, preferia não ouvir cantar. (SANTO AGOSTINHO, 2000, p.278)

Para Santo Agostinho, por exemplo, “a música estava mais relacionada com a faculdade intelectual do que com os instintos e sentidos e não serviam a propósitos morais”. (TOMÁS, 2005). Para ele, as artes liberais não seriam o caminho para a salvação da alma, e sim um meio de prevenção contra as tentações oferecidas pelo mundo dos homens.

A agilidade mental obtida pelo estudo das artes deveria mostrar a via de salvação àqueles que tomam o caminho errado. Esse caminho, porém não deveria vir da razão, mas do fogo do amor divino. Essa concepção levará a certa negligência das artes liberais, mas as condições sociais da época não permitiram o abandono total da erudição e de seu aprendizado. Além disso, além da 'música boa', havia a 'música diabólica', e as pessoas tinham de ser protegidas de seus efeitos. (FONTERRADA, 2008, p. 32-33)

Como se percebe, a música puramente instrumental não servia aos propósitos da igreja, dessa forma o texto associado ao ritmo e à harmonia seria essencial na compreensão dos ensinamentos cristãos. No entanto, os padres não negavam o valor estético e prazeroso da música, mas defendiam que todos os prazeres deviam ser julgados segundo o princípio de que as coisas belas existem para nos lembrarem das obras de Deus, e não das belezas aparentes e fugazes do mundo. (FONTERRADA, 2008). Dessa forma, pode-se dizer que a música deveria bem mais do que servir apenas à propagação da fé, deveria também afastar os homens das tentações terrenas e mundanas, do pecado. De certo modo, a doutrina do *ethos* de que para cada modo musical havia a correspondência de um caráter foi apenas reinterpretada com caráter moral cristão. No entanto,

A função da música, naquela época era a de levar os crentes a um estado de contrição e drástica humildade, apagando qualquer traço de individualidade neles e diluindo-os numa coletividade submissa. Na verdade cada homem se via em face dos seus próprios pecados individuais, mas a música o fazia ver-se em face do pecado universal e o desejo universal de redenção. O 'conteúdo' de tal música era sempre o mesmo: você é uma criatura ínfima, desamparada e pecadora, identifique-se com os sofrimentos de Cristo e será salvo. (FISCHER, 1973, p. 213)

Segundo esse autor a música da Igreja não deveria suscitar um sentimento indefinido, capaz de permitir diversas associações distintas; ao contrário, deveria forçar o ouvinte a uma reação definida. Em outras palavras, a música atuaria sobre "a sensibilidade dos ouvintes congregados, não no sentido de produzir um sentimento subjetivo indefinido, mas no sentido de produzir uma emoção coletiva uniforme" (FISCHER, op. cit., p. 214)

Boécio (480 d.C – 524 d.C), outro importante filósofo da época, mais se aproxima da doutrina do *ethos* grego. Ele descreve que a música pode causar tanto prazer quanto desprazer, podendo assim, purificar ou corromper os hábitos. O filósofo entendia ser uma mesma harmonia musical responsável por organizar e manter o bom funcionamento de todo o universo, bem como da alma e do organismo humano. Assim, para provocar determinados efeitos no homem, com o intuito de corrigir ou incitar atitudes, bastava tocar uma música que representasse essa mesma harmonia. (CASTANHEIRA, 2009)

Para Boécio, existiam três tipos de música: *mundana*, *humana* e *dos instrumentos*. A primeira referia-se ao movimento dos planetas, à organização dos elementos e à música das esferas. Uma única harmonia seria responsável por manter os planetas na sua órbita, por promover a sucessão das estações do ano e por manter um equilíbrio universal de tal ordem, que nada poderia ser destruído pelos excessos; a segunda unia ao corpo o espírito eterno, incorpóreo, de modo semelhante à formação das consonâncias de sons agudos e graves a partir de determinada ordem numérica. E a última, a dos instrumentos, seria a única forma de música percebida sensorialmente. (TOMÁS, 2005)

A música humana é o acordo entre a razão e a sensibilidade, o equilíbrio entre a alma e o corpo, pois enquanto concretização da *música mundana*, reflete no homem a harmonia maior. Este, um microcosmo, também é regido pela harmonia: esta se revela através da consciência reflexiva, da introspecção intelectual, porque é a condição essencial do acordo ontológico entre o sujeito conhecedor e o objeto conhecido. Já para a música dos instrumentos o som é necessário, porém a música produzida por eles é apenas um prolongamento das qualidades das demais. Seus princípios são idênticos às outras duas esferas, mas seu estatuto é de ordem inferior” (TOMÁS, 2005, p. 41)

Cassiodoro (480-575) foi outro pensador que também se destacou na Idade Média por seus estudos sobre música. No entanto, segundo Tomás (2005) ele não criou nenhuma nova teoria, somente tentou sistematizar a tradição clássica. Assim, “a música possuía vínculos estreitos com a religião e com o aspecto científico-matemático e, portanto um de seus objetivos era conciliar os fundamentos pitagóricos com os do cristianismo”. (TOMÁS, 2005, p. 41).

Cassiodoro compreende a música como a maior entre todas as ciências, pois é vista como o ponto de convergência entre dois mundos, ético e o intelectual. Ético na medida em que a música sonora, através dos efeitos psíquicos provocados nos ouvintes (calma, elevação dos pensamentos, entre outros), simboliza a harmonia física e moral. O prazer causado pelo bem-estar do corpo, pois reflete o equilíbrio da alma. (TOMÁS, 2005, p. 41)

Como vimos, para a maior parte dos pensadores da Idade Média, a música deveria servir primeiramente aos propósitos da Igreja. Todos tinham em comum a ideia de que a música era um instrumento de propagação da fé, bem como da manutenção da ordem moral. No entanto, a partir dos séculos VIII e IX, a estética musical, gradativamente, se afasta dos princípios teológicos e caminha para questões de ordem mais prática, “tais como a normatização de uma teoria musical, problemas relacionados à composição e à interpretação” (TOMÁS, 2005, p. 43)

Essa nova perspectiva com relação à música não significa, entretanto, que as especulações metafísicas e científicas, advindas principalmente do pensamento de Boécio, tenham sido abandonadas por completo em prol de uma prática musical estrita: todavia, é notável a simultaneidade dos eventos, ou seja, o declínio da soberania do pensamento cristão como justificador da teoria e prática musical e a ascensão de questionamentos voltados para a realidade musical concreta. (TOMÁS, 2005, p. 43)

Com tudo isso, concluímos que a música nesse período, pensada predominantemente pelo viés religioso, se preocupava, sobretudo com a formação ética e moral dos indivíduos. Dessa maneira, utilizavam a música como ferramenta pedagógica e científica para inculcar valores.

Podemos também fazer um paralelo sobre o poder que hoje os cânticos exercem na Igreja atual. O aparecimento de novas denominações religiosas e conseqüentemente o afastamento de fieis, fez com que a Igreja modificasse ações seculares para atrair, principalmente os jovens, aos cultos ora vazios. (CARRANZA, 1998). Assim, movimentos como a RCC, Renovação Carismática Católica, ganharam destaque nos últimos anos por oferecer uma abordagem inovadora às formas tradicionais de doutrinação e propagação da fé cristã, mas sem desviar-se da doutrina da Igreja Católica Romana.

Uma das características da RCC está justamente no destaque dado à música e à dança. Em uma tentativa de se aproximar dos fieis o canto gregoriano deu lugar a uma música mais parecida com as músicas do cotidiano, o rock e o sertanejo, por exemplo. No entanto, mesmo hoje, há quem critique e questione o caráter sagrado das músicas que em nada se assemelham aos cânticos clássicos da antiga Igreja romana.

De acordo com Spann (1977) no artigo *A influencia da música popular na música sacra contemporânea*, a música religiosa se modificou ao longo das décadas para acompanhar a evolução do homem. Assim,

A história nos ensina que a grande música sacra do passado teve valor por causa do efeito que causava na vida das pessoas daquele tempo. Essa mesma música só continuará a ser sacra ou religiosa na medida em que continue a exprimir conceitos religiosos validos e a atender as necessidades religiosas contemporâneas (SPANN, 1977, p. 15

Não podemos negar o poder passional das músicas da RCC. Geralmente o que se vê nas missas, principalmente a dos padres, como Marcelo Rossi, Fábio de Melo e Reginaldo Manzotti, que se tornaram celebridades graças à mídia, é um auditório; impulsionado pelas canções, conduzido para um estado de graça e emoção coletiva que o leva a cantar, dançar, mexer os braços, e mesmo para a capacidade de falar línguas desconhecidas (glossolalia), e se entregar a paixões suscitadas pelo ritmo, harmonia e melodia das canções (MAUES, 2000).

A nova Igreja Católica contemporânea acompanhou as inovações tecnológicas sem perder a essência da doutrinação e propagação da fé. O mover pelas paixões continua como foco principal, não somente para manutenção da moral e bons costumes, mas também para não perder os fieis para outras religiões.

Outro aspecto importante a ser abordado aqui está relacionado com as cantigas trovadorescas. Como veremos no próximo capítulo, o universo medieval construiu a imagem da mulher de duas maneiras distintas: como a santa, pura e imaculada, ou como a prostituta, a Eva que um dia traiu a humanidade. A poesia galego-portuguesa possibilita apreender, através do cantar dos trovadores, a mentalidade da sociedade da época medieval. Assim, nas cantigas medievais,

observa-se a figura feminina sendo apresentada e representada nas suas múltiplas facetas.

1.4 A música no Renascimento – Séculos XIV a XVI

Os estudos sobre a música ganham destaque nesse período marcado pelo retorno ao clássico e, conseqüentemente, por um afastamento das teorias medievais com princípios religiosos de propagação da fé cristã. No entanto, encontramos ainda, principalmente na primeira metade do Renascimento, resquícios das ideias de filósofos medievais que consideravam a música como ciência e não arte. (TOMÁS, 2005)

O retorno ao clássico é observado em vários aspectos: “na importância conferida ao texto, na preponderância do ritmo das palavras e na organização da linha melódica”, e também na sua função emotiva. (TOMÁS, op. cit., p. 40). Um detalhe importante, recolhido em nossa pesquisa sobre música renascentista, reside numa afirmação muito clara, feita por Filodermo de Gadara (110 – 35 a.C): “O caráter emotivo da música só teria efeito se relacionada ao texto poético”. Para o filósofo do século I a.C, a música, não aliada ao texto, “seria incapaz de suscitar quaisquer efeitos morais e deveria ser considerada apenas como um som que atinge nossos ouvidos.” (TOMÁS, 2005, p. 55). Assim, considerava-se que a música puramente instrumental seria incapaz de mover paixões. Retoma-se, dessa forma, ao conceito aristotélico que concebe a música como força que educa e incita as paixões do homem, além de dar extremo valor às palavras que a compõem, uma vez que música e poesia não podiam ser analisadas separadamente.

O interesse do homem renascentista pela Antiguidade se diferia da perspectiva dos eruditos medievais, na medida em que não pretendiam subordinar o conhecimento a princípios religiosos ou teológicos; mesmo não sendo anticristãos ou ateus, eles conseguiram recuperar a tradição da sabedoria secular, expandindo e melhorando o campo científico (...) (TOMÁS, 2005, p. 49)

Johannes de Muris em seu livro *Compendium Practicae*, citado por Tomás (2005) ilustra bem essa questão ao discutir o papel epistemológico da música:

O que é a música? É a arte (ars) mestra das artes: ela contém todos os princípios que fundam a prática; ela se assenta no primeiro grau de certeza; ela se desdobra harmoniosamente, de uma maneira admirável, na natureza de todas as coisas; ela é um prazer para o espírito e uma doçura para os ouvidos; ela alegra os tristes e satisfaz os ávidos; ela confunde os invejosos e reconforta os aflitos; ela adormece os despertados e acorda os adormecidos; ela nutre o amor e exalta a riqueza; ela tem por finalidade instituir o louvor a Deus. (*Johannes de Muris, Compendium Musicae Practicae, Capítulo VI: De musica*, In TOMÁS, 2005, p. 52)

Com relação ao *ethos* há uma retomada da doutrina grega e, conseqüentemente, um distanciamento das ideias teológicas da Idade Média da música como instrumento de propagação da fé, pois nesse período o homem passa a ser o centro do universo e não Deus. O próprio termo humanismo, movimento surgido na Renascença, marca o rompimento com o pensamento teocêntrico imposto pela igreja e a elevação do homem como senhor de suas escolhas.

1.5 A música no pós-Renascimento – Século XVI a XVIII

Segundo Tomás (2005) o período pós-renascimento foi marcado por inúmeras descobertas científicas, o que influenciou no distanciamento, cada vez maior, da visão de mundo do homem medieval e renascentista. A filosofia prioriza a razão e a individualidade do homem.

A “antiga ideia de que a música teria a capacidade de imitar conceitos e afetos, volta-se para a análise dos efeitos destes no espírito humano”. (TOMÁS, 2005, p. 67). A ideia de que a música move as paixões humanas é retomada. Por exemplo, no prólogo *Compendium* de Descartes, surge atrelado ao fazer musical e sua métrica, a concepção de agradar e mover nos homens as mais variadas paixões da alma.

A música que em sua origem talvez se destinasse apenas a representar ruídos, tornou-se pouco a pouco uma espécie de discurso ou mesmo língua, pela qual exprimimos diferentes sentimentos da alma, ou ainda, suas diferentes paixões: mas porque reduzir esta expressão somente às paixões e não estender na medida do possível, até as próprias sensações? Mesmo que as percepções que recebemos por nossos diversos órgãos sejam diferentes entre si, assim como os objetos percebidos, podemos ao menos, compará-las de um outro ponto de vista que lhes é comum, ou seja, pela situação de prazer ou perturbação que provocam em nossa alma (...) (D'ALEMBERT, apud. TOMÁS, 2005, p. 80)

Tanto os Renascentistas quanto os Barrocos tinham como objetivo resgatar a arte da Antiguidade. Assim, para eles o estilo barroco não foi sentido, a princípio, como uma reviravolta revolucionária, mas antes como um progresso em relação aos objetivos não plenamente alcançados na Renascença.

Surgiu nessa época a ópera, o que pelas características do gênero, mostra a forte ligação da música com a poesia e conseqüentemente com as emoções. Segundo Tomás (2005) a doutrina do *ethos* teve uma aplicação importante no desenvolvimento da ópera, pois esta se estruturava sobre diversas convenções, e as árias se construía sobre modelos padronizados para cada tipo de emoção a ser ilustrada.

Para Rousseau (1712 – 1778), importante filósofo da época, a música “se pauta na imitação da natureza, no bom gosto e na expressão dos afetos”. E ainda, (...) “o conceito de natureza tona-se equivalente a sentimento, espontaneidade, paixão, instinto, reação imediata, enfim atributos assentados em um ponto de vista subjetivo” (TOMÁS, op. cit., p. 77).

A valorização do texto poético ao musical é percebida em diversos autores da época. Segundo E. Fubini (apud TOMÁS, 2005) os estudos de Rousseau nos mostram a importância dessa união bem como a valorização expressiva de ambas por serem capazes de realizar, de modo mais exato, a imitação das paixões e dos sentimentos.

Surge, no último período Barroco, baseada na analogia entre música e retórica, a teoria dos afetos, para explicar a relação dos modos musicais com os sentimentos humanos. Essa teoria remonta à Antiguidade, pois para os gregos um

determinado modo musical poderia influenciar os homens de diferentes maneiras, podendo a música servir de forma ético moral. (GATTI, 1997, pag.16).

René Descartes (1596-1650) foi outro pensador que influenciou profundamente o pensamento musical no período barroco. No prólogo de *Compendium musicae* (escrito em 1618, mas publicado em 1650), o filósofo apresenta sua definição de música ao afirmar que sua finalidade é agradar e mover em nós as variadas paixões:

(...) seu objeto é o som, seu fim é deleitar [delectet] e mover em nós paixões [affectus] diversas. Também as canções podem ser ao mesmo tempo tristes e agradáveis [delectabiles], e não há nada de espantoso que elas produzam efeitos diferentes: também os autores elegíacos e os autores trágicos tanto mais nos agradam quanto excitam em nós a aflição (DESCARTES, A.T. X, p. 89:3-8 apud. CASTRO, 2015, p.15).

Em sua última obra, o tratado "As Paixões da Alma" (1649), Descartes descreve vários estados emocionais provocados pela música e seu processo no corpo humano. Para ele as paixões não são inerentemente más para o espírito, contanto que fossem mantidas sob controle moral e de livre-arbítrio. Esta obra teve influência na retórica musical, ou seja, a prática de utilizar procedimentos musicais específicos, como modos, figurações rítmico melódicas, entre outros; com o objetivo movimentar determinados afetos no ouvinte.

D'Alembert (1717 – 1783), nos mostra outra visão. Talvez o mais conceituado cientista de sua época, escreveu uma teoria musical mais próxima do pensamento racionalista:

A música que em sua origem talvez se destinasse apenas a representar ruídos, tornou-se pouco a pouco uma espécie de discurso ou mesmo língua, pela qual exprimimos diferentes sentimentos da alma, ou ainda, suas diferentes paixões: mas porque reduzir esta expressão somente às paixões e não estender, na medida do possível, até as próprias sensações? Mesmo que as percepções que recebemos por nossos diversos órgãos sejam diferentes entre si, assim como os objetos percebidos, podemos ao menos, compará-las de um outro ponto de vista que lhe é comum, ou seja, pela situação de prazer ou perturbação que provocam em nossa alma. (D'ALEMBERT, apud, TOMÁS, 2055, p. 80)

Há em seus estudos a comparação entre a “estrutura da música e linguagem verbal”, assim, “se o nível de articulação de pensamento é medido pela linguagem, a música está fadada à inarticulação, a menos que venham guiá-las as palavras”. (JULIAN RUSHTON, 1988, p. 80, apud. TOMÁS, 2005, p. 81)

(...) a música que não cumpre a função subordinada ao texto – no caso, a música instrumental – se restringe a uma cartilha de sons indiscerníveis ou mesmo onomatopeias sem sentido. Afinal, a produção de um efeito certifica o sucesso da imitação, ou seja, cabe ao ouvinte estabelecer uma relação analógica dos sons musicais com os significados das palavras para que seja possível estabelecer um conteúdo concreto. Dessa maneira um significado musical torna-se verossímil, pois está de acordo com uma experiência linguística sedimentada no ouvinte. (TOMÁS, 2005, p. 81)

Podemos concluir que a música, no Barroco, assim como na Grécia antiga, na Idade Média, Renascimento e períodos posteriores tinham como semelhanças o fato de cumprir a função de provocar sentimentos e emoções nos ouvintes.

1.6 A música e a retórica

O nascimento da retórica é tradicionalmente atribuído ao siciliano Córax e remonta ao século V a.C., um período histórico marcado pela transição de um governo tirano para um regime democrático. Nesse período, inúmeros conflitos judiciais foram travados por cidadãos que, despojados de seus bens, recorriam à justiça, na tentativa de revê-los. Ainda não se conhecia a figura do profissional da advocacia como se conhece nos dias atuais, de forma que os cidadãos que buscassem a solução de seus conflitos no judiciário deveriam providenciar, por si mesmo, a sustentação de suas teses.

Com a crescente necessidade de defesa, entre homens comuns, Córax e seu discípulo Tísias, por volta de 465 a.C., publicaram então uma “arte oratória” (tekhné rhetoriké), coletânea de preceitos práticos, que continha exemplos para uso daqueles que precisassem recorrer à justiça. E foi a partir desse tratado que a retórica, entendida como a arte de persuadir, começa a ganhar cada vez prestígio. (REBOU, 2004)

Existia, naquela época, a crença de que aquele que dominasse as técnicas retóricas seria capaz de convencer qualquer pessoa a concordar com sua tese. Portanto, no contexto judiciário, indicava que a causa vencedora em um conflito judicial não tinha de ser necessariamente a mais justa, mas, com certeza, a mais eficiente, o que permite a observação de que a retórica não argumenta a partir do verdadeiro, mas, do verossímil, ou seja, para Aristóteles a Retórica tem por base o verossímil, não busca apresentar uma verdade única e irrefutável.

A verossimilhança é a característica que a arte tem de estabelecer semelhanças com o real. Este elemento artístico é construído pelo processo de mímese onde o artista se aproxima da realidade, mas sem dela ser refém. O afastamento da realidade entra como parte do processo artístico. O artista cria quando se distancia do real. Quando existe perfeita correspondência entre realidade e produção, há mais proximidade com ciência do que com a arte. Esta última cria seu próprio mundo, verificável somente em si mesmo. (MEDRADRO, 2009)

O discurso judiciário, portanto, foi estudado com maior ênfase naquela época, em função da importância que a técnica discursiva utilizada na sua construção assumiu para a sociedade. A partir daí, a linguagem passa a ser estudada como discurso e coube à Retórica mostrar o modo de constituir as palavras para convencer o receptor, a respeito de dada verdade.

Assim, de acordo com Aristóteles (383 – 320 a.C), a retórica parece ser capaz de, por assim, dizer, no concernente a uma dada questão, descobrir o que é próprio para persuadir. (ARISTÓTELES, 1998, p.25). É a partir desse momento que a Retórica, entendida como a arte da persuasão, passa a fazer parte da vida dos homens.

Entendamos por retórica a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir. Esta não é seguramente a função de outra arte; pois cada uma das outras é apenas instrutiva e persuasiva nas áreas da sua competência; como, por exemplo, a medicina sobre a saúde e a doença, a geometria sobre as variações que afetam as grandezas, e a aritmética sobre os números; o mesmo se passando com todas as outras artes e ciências. Mas a retórica parece ter, por assim dizer, a faculdade de descobrir os meios de persuasão sobre qualquer questão dada. E por isso afirmamos que, como arte, as regras se não aplicam a qualquer gênero específico de coisas. (ARISTÓTELES, 1998, p.25)

A retórica é, portanto, a arte que estuda os meios de persuasão. Contudo, isso não significa que o seu objetivo seja apenas teórico. “Aquele que os conhece é também aquele que está em melhores condições para aplicá-los e, por consequência, para ser persuasivo”. (NUNES, 2005) Por isso, a retórica não é apenas uma arte que visa compreender o discurso persuasivo. É, também, uma técnica que permite ser persuasiva.

Aristóteles decompõe a retórica em quatro partes, que representam as quatro fases que compõem o discurso. Elas são classificadas em: *Invenção*, a busca que empreende o orador de todos os argumentos e de outros meios de persuasão relativos ao tema do discurso; *disposição*: a ordenação dos argumentos, resultando na organização interna do discurso; *alocução*, diz respeito à redação escrita do discurso, ao estilo; *ação*, proferição afetiva do discurso, com tudo o que pode implicar, em termos de efeitos de voz, mímicas e gestos. (REBOUL, 2004)

Assim, para ser persuasivo, o orador deve compreender o assunto e reunir todos os argumentos que possam servir (*inventio*); pô-los em ordem (*dispositio*); redigir o discurso, o melhor possível (*elocutio*); finalmente, por em prática, o proferindo (*actio*). Essas são as quatro tarefas que o orador deve cumprir para tornar o seu discurso relevante e eficiente.

A *inventio* começa o processo de elaboração textual com a criação da estrutura do conjunto referencial. A *dispositio*, por sua vez, constrói a macroestrutura textual e a *elocutio* culmina o processo ao revelar a superfície textual que, como significação global ao ato retórico, chega ao auditório. (FERREIRA, 2010, p. 116)

A composição musical faz parte do *elocutio*, ou seja, da escrita do discurso. Segundo Ferreira (op. cit.):

Em sentido técnico, a elocução é a redação do discurso retórico. Mais do que uma questão estilística, envolve o tratamento da língua em sentido amplo, abrange o plano da expressão e a relação forma e conteúdo: a correção, clareza, a adequação, a concisão, a elegância, a vivacidade, o bom uso das figuras com valor de argumento. Como componente teórico operacional, mantém relação de sucessividade com a *dispositio*. (FERREIRA, op. cit.)

O orador, figura central da retórica, escolhe o estilo que convém ao seu assunto: *mover*, comover. “É o lado emotivo do discurso, aquele que movimenta as paixões humanas”; *docere*, “ensinar transmitir noções intelectuais, convencer. É o lado argumentativo do discurso”; *delectare*, “agradar, manter viva a atenção do auditório. É o lado estimulante do discurso, aquele que movimenta o gosto” (FERREIRA, op. cit.). Para nossos propósitos de pesquisa, todos esses elementos estão presentes nas letras das canções populares e, por isso, articulam-se teoricamente com nosso intento de ressaltar o *ethos* pelo poder da música, vista como discurso e ato retórico.

Nesse sentido, a Retórica de Aristóteles ocupava-se da arte da comunicação, do discurso feito em público, com fins persuasivos. Para tanto, o orador podia recorrer a dois tipos de provas: as provas *não técnicas* e as provas *técnicas*. As provas não técnicas são aquelas que já existem e que o orador só tem de usar no seu discurso. No contexto judiciário, por exemplo, as provas não técnicas são as leis, os testemunhos, os contratos, as confissões e os juramentos. As provas técnicas são aquelas que podem ser preparadas pelo orador. Estas são de três espécies: as derivadas do caráter do orador (*ethos*); as derivadas da emoção despertada pelo orador nos ouvintes (*pathos*); e as derivadas de argumentos verdadeiros ou prováveis (*logos*).

O *ethos* é o caráter que o orador deve assumir para inspirar confiança no auditório, pois, sejam quais forem seus argumentos lógicos, eles nada obtêm sem essa confiança. O *pathos* é o conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador deve suscitar no auditório com seu discurso. O *logos* diz respeito à argumentação propriamente dita do discurso (REBOUL, 2004, p. 48-49).

O orador persuade por intermédio do *ethos* quando é visto pelo auditório como alguém que inspira confiança. No entanto, esta imagem tem de ser, segundo Aristóteles, a consequência do discurso do orador e não de aspectos anteriores e exteriores a esse discurso. É por este motivo que o *ethos* é considerado uma prova técnica.

Para dar essa imagem positiva de si mesmo, o orador pode se valer de três qualidades fundamentais: a *phronesis*, ou prudência, a *aretè*, ou virtude, e a *eunoia*, ou benevolência

Três são as causas que tornam persuasivos os oradores e a sua importância é tal que por elas nos persuadimos, sem necessidade de demonstrações. São elas a prudência, a virtude e a benevolência. Quando os oradores recorrem à mentira nas coisas que dizem ou sobre aquelas que dão conselhos, fazem-no por todas essas causas ou por algumas delas. Ou é por falta de prudência que emitem opiniões erradas ou então, embora dando uma opinião correta, não dizem o que pensam por maldade; ou sendo prudentes e honestos não são benevolentes; por isso, é admissível que embora sabendo eles o que é melhor, não o aconselhem. Além destas não há outra causa. Forçoso é, pois, que aquele que aparenta ter todas estas qualidades inspire confiança nos que o ouvem. (Aristóteles, *Retórica*)

Outra prova retórica nos remete ao *pathos*, isto é, à fonte de todas as questões. Nesse sentido, a imagem, o discurso e o estilo do orador podem suscitar paixões, como a raiva, cólera, inveja e medo, entre outras. A paixão é a resposta, isto é, o julgamento dos fatos. No entanto, é necessário que o orador conheça seu auditório para escolher os recursos argumentativos para movê-lo, pois auditórios diferentes exigem argumentos diferentes.

Segundo Meyer o “orador deve levar em consideração as paixões do auditório, pois, se elas exprimem o aspecto subjetivo de um problema, respondem a ele, também, em função dos valores da subjetividade implicada”. (MEYER, 2007, p. 39)

O *pathos* é o conjunto de valores implícitos das respostas fora de questão, que alimentam as indagações que um indivíduo considera como pertinentes. Quanto mais esses valores são postos em causa, mais a paixão vem obscurecer e sufocar a problematização que eles apresentam. Quanto mais o orador, ao contrário os louva, menos eles se exprimem violentamente. Assim a emoção é a colocação subjetiva de valores que podem ser compartilhados. Eles geram os lugares-comuns, as ideias convencionais, as opiniões em vigor na sociedade. (MEYER, 2007, p. 39)

O *logos* é o discurso em si, seja ele escrito ou falado. Dentre as provas técnicas se encarrega do discurso persuasivo, pois, por meio dele, demonstra-se o

que parece ser verdade de acordo com o que se conhece de cada assunto. (FERREIRA, 2010:78).

Está relacionado à argumentação propriamente dita e à apresentação da tese. É por meio dessa instância que a argumentação se mostra verdadeira de acordo com o que se conhece sobre o assunto, por isso leva-se em consideração a clareza do discurso, o uso de técnicas, a escolha da ordem dos argumentos, etc. A construção desses argumentos acontece de modo objetivo, pelo uso da razão e do raciocínio, quer seja de modo indutivo ou dedutivo. Por esse motivo, abrem-se precedentes para o uso das estatísticas, da matemática e da lógica. Os raciocínios indutivos buscam exemplos para chegar a determinadas conclusões, enquanto os raciocínios dedutivos partem de premissas aceitas para extrair conclusões específicas. (CARDOSO, 2015, p. 29)

Em um sentido amplo, todo discurso se constrói em torno de um tema que é problematizado e gera questões a serem respondidas pelo auditório. “Em conclusão, o logos é tudo aquilo que está em questão”. (MEYER, 2007, p. 45)

Segundo Mosca (2017), a retórica estendeu sua atuação para além do texto oral das disputas jurídicas, efetuando-se, também, nas manifestações escritas e nos mais diversos gêneros discursivos. Atualmente, o campo de estudo é bem mais amplo e abrangente, além de nos possibilitar estudos nos diversos gêneros persuasivos.

Amplia-se, pois, o campo de pesquisa, ao longo desses anos, ao mesmo tempo em que os trabalhos da argumentação se tornam mais apurados, ao voltar-se para diferentes tipos de auditórios. A partir de dados da retórica tradicional, a retórica de procedência perelmaniana aceita o fato de que algumas argumentações são dirigidas ao convencimento de todo tipo de auditório, visto como universal, enquanto outras se destinam a persuadir determinados grupos, em sua particularidade, de onde a diversificação cada vez maior dos públicos atingidos. (MOSCA, 2004)

Perelman (2014) ainda defende a ideia de um auditório virtual, ou seja, aquele que é construído pelo argumentador, e o define, em três tipos: particular, universal e individual. O auditório particular é formado por um tipo de interlocutor ou interlocutores a quem o orador dirige seu discurso; o auditório universal é aquele

constituído por todos os homens; e o auditório individual é composto por um só interlocutor.

A música contemporânea, por exemplo, tem um público diferente daquele específico da antiguidade. Tocada nas rádios, possui um auditório difícil de ser caracterizado, são homens e mulheres, de faixa etária e classe social diversificadas, com pensamentos e crenças diferentes, mas que vivem em um contexto cultural semelhante. Dessa forma, os argumentos utilizados devem ser eficazes para todos esses públicos. A mulher compositora, a nosso ver, para persuadir o seu auditório, deve ter em mente que os homens também fazem parte dele. Assim, o conhecimento do auditório torna-se vital para o sucesso da argumentação, já que o orador sempre fundamentará seu discurso sobre determinados acordos prévios do auditório. Quanto mais se conhece o auditório, maior é o número de acordos prévios que se tem à disposição, e, portanto, mais bem fundamentada será a argumentação, e o inverso também é verdadeiro. (PERELMAN, op. cit.)

A retórica foi desenvolvida na Antiguidade com um conjunto de técnicas de discurso, de processos argumentativos que visavam a provocar a adesão dos espíritos, por meio da persuasão. No entanto, o foco era no discurso falado e não no escrito. E é nesse aspecto que observamos uma das principais diferenças, entre a retórica antiga e a nova. Esta, diz respeito, além do discurso falado, ao discurso escrito. Para Perelman (2014) não existem razões para limitar a retórica ao estudo das técnicas do discurso falado e que, dado o papel moderno da imprensa, a nova retórica, ao contrário da antiga, deve estudar, sobretudo, os textos impressos que, como qualquer outro, se dirigem sempre, também, a um auditório

Outro aspecto importante é o fato de que, segundo Ferreira (2010, p. 46), a retórica contemporânea “não mais pretende, especificamente, ensinar a produzir textos”, assim, na perspectiva moderna o novo papel da retórica estaria vinculado, não só à produção, mas à interpretação das figuras de linguagem, reconhecimento das técnicas de argumentação e organização do discurso e dos procedimentos que facilitam a articulação dos raciocínios textuais.

A retórica influenciou diretamente os estudos sobre música. Diversos tratados foram escritos, entre 1535 e 1792, relacionando música e retórica e que influenciaram os estudos posteriores, até a atualidade. Aristóteles, por exemplo,

dedicou parte de seus estudos à música e aos efeitos causados por ela, na alma humana. (CANO, 2000)

As relações entre retórica e música foram, assim, desde a Antiguidade, bastante estreitas. Os compositores eram influenciados por doutrinas retóricas que governavam a adequação dos textos e da música. É imprescindível ainda reiterar, em parte, e acrescentar na área musical, que todos os conceitos musicais relacionados à retórica procedem de extensa literatura sobre oratória e retórica dos antigos escritores gregos e romanos, especialmente Aristóteles, Cícero e Quintiliano. O redescobrimento, em 1416, do *Institutio Oratoria* proporcionou uma das fontes primárias sobre a qual se baseou a nascente união, entre retórica e música, no século XVI.

Quintiliano, assim como Aristóteles, havia enfatizado as similitudes, entre a música e a oratória. O objetivo e a finalidade de sua obra e de todos os outros estudos da oratória, desde a Antiguidade, eram as mesmas: instruir e orientar o orador sobre os meios para controlar e dirigir as respostas emocionais de sua audiência ou em que linguagem da retórica clássica e também de todos os tratados musicais posteriores, capacitar o orador (isto é, decidir, sobre o compositor e intérprete) para mover os “afetos” (as emoções) de seus ouvintes (BUELOW, 2001, p.260)

Os estudos sobre música, e, em especial, o de Aristóteles enfatizam que as escalas dispostas tecnicamente também tinham o poder de influenciar o comportamento e mover as paixões, assim como a retórica.

A execução musical deve ser comparada à fala de um orador. O orador e o músico têm como objetivo comum preparar e apresentar sua produção para se tornarem mestres dos corações de seus ouvintes, incitando ou acalmando suas paixões e transportando-os a um sentimento ou a outro. Assim, é vantajoso para ambos, se cada um possuir algum conhecimento sobre a tarefa do outro. (QUANTZ, 1752, p.100, apud. LUCAS, 2007, p. 225)

Para muitos estudiosos, a música, assim como a arte da oratória, tem o poder da persuasão. De um modo geral, na música há uma melodia sobreposta por uma letra falada, servindo essencialmente como base significativa para a declamação

desta (TATIT, 1994). É interessante pensar a canção como produto de um encontro entre musicalidade e linguagem que, dialogando, produzem uma narratividade que é guiada pela letra, mas não se orienta unicamente por ela. Ou seja, na canção, a música tem letra, tanto quanto a letra tem música (BASTOS, 1996)

Essa semelhança de finalidade entre a música e o discurso verbal, reiterada pela própria presença da palavra nos discursos cantados, possibilitou que se procurasse realizar aproximações sistemáticas entre música e oratória. Nesse sentido, a música relaciona-se ao gênero de artes ligadas à palavra, o trivium, que, segundo Boécio, reúne a dialética, a gramática e a retórica. A ideia de música como discurso de paixões ganhou impulso com o aparecimento da Poética de Aristóteles. (LUCAS, 2007, p. 225)

Com isso, tanto o orador quanto o músico, têm como objetivo comum mover as paixões de seus ouvintes, para incitá-las ou acalmá-las. Mattheson afirma que a música é uma ciência e uma arte de produzir, prudentemente, sons convenientes e agradáveis, encaixá-los de maneira correta e proferi-los, amavelmente. (LUCAS, 2007)

São comuns afirmações como a do flautista e compositor Johann Joachim Quantz (1752), para quem “a execução musical deve ser comparada com a fala de um orador”, ou como a do compositor e teórico Johann Mattheson (1739), segundo o qual a música é “linguagem dos sons” ou “discurso musical”. Esses autores aproximam música e oratória em termos da função persuasiva, comum às duas artes. Na primeira, elementos rítmicos e melódicos — que Mattheson organiza em “intervalos, divisão das frases, desenvolvimento musical, etc.” — agem sobre a alma, “movendo-a para uma determinada direção” [patética]. (LUCAS, 2007, p. 225)

Assim, no universo retórico, o orador (compositor, cantor), concebe (cria) sua música, com a finalidade de direcionar o auditório a acreditar em uma tese. Dessa maneira, a música provoca o *pathos*, impulsiona desejos e impele a satisfação das vontades. Para conquistar essa atenção, é necessário saber como captá-la, como selecionar os artifícios linguísticos necessários à persuasão.

1.7. Música e contemporaneidade

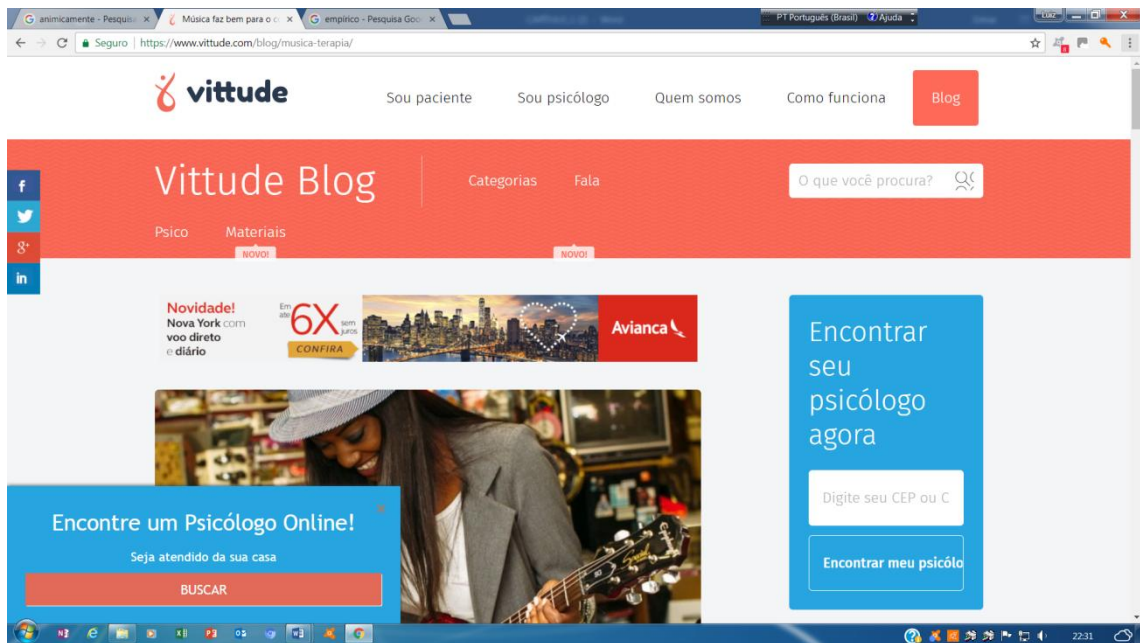
O breve percurso sobre a história da música nos mostrou que todas as épocas parecem admitir a existência de um *ethos* que, mesmo distanciada das concepções primeiras e técnicas dos Gregos, deixam rastros profundos no modo de condução da sensibilidade e, em grau mais profundo, do modo de ser dos homens no seio social.

A percepção popular, empírica, dos compositores populares exemplifica bem a força da canção sobre o comportamento humano, como se percebe nos versos de Luiz Carlos, Vander Carvalho, Ronalinho, compositores da canção “Merece Respeito” (1995), popularizada pelo grupo Fundo de Quintal: *Nosso samba merece respeito / É mais do que obra prima ou filosófica, emoção / Pra valer / O samba é alegria, amor e poesia / Que embala o povo a sonhar / O samba me acalma / É luz que envolve a alma / O show tem que continuar.*

O samba, segundo a canção, é *alegria e amor*, pois provoca essas paixões no auditório. Por esse motivo deve continuar presente na vida das pessoas: *o show tem que continuar*. Dessa forma, não há como ficar insensível ao samba e aos poderes que ele possui. Não é a toa que “merece respeito”.

Atualmente, não é raro, também, encontrarmos em *blogs* na Internet, informações sobre os poderes da música. Em muitos deles há clara relação da música com tratamento de doenças, psíquicas e neurológicas. E não são músicos que assinam as matérias publicadas nesses *blogs*, e sim psiquiatras ou psicoterapeutas, ou seja, estudiosos do comportamento humano. O *blog virtude.com*, por exemplo, publicou uma matéria intitulada: *Música ajuda no processo de terapia*. De acordo com a assinatura do autor, (foi escrito pelo psicólogo, Marcelo Prahás), portanto, com discurso de autoridade “científica”, com intenções acentuadamente propagandísticas e mercadológicas. Para nossos propósitos, porém, é um ato retórico praticado para reforço do discurso dominante da contemporaneidade sobre os efeitos da música no auditório.

Figura 2
Página do Blog *Vittude blog*



<https://www.vittude.com/blog/musica-terapia/>

No artigo, o psicólogo fala da influência da música em tratamentos contra as drogas. Assim, a música pode ajudar a pessoa a se livrar do vício, ou pelo menos amenizar os efeitos sobre o corpo e o cérebro das pessoas.

Mesmo quando a música não é colocada diretamente durante uma sessão psicológica ou quando não é utilizada pelo menos como fundo para outro elemento central, como a dança ou o relaxamento, citações de trechos musicais estão sempre presentes para exemplificar e elucidar situações e sentimentos. Não vejo como separar a música do cotidiano de um consultório de psicologia. Ela está sempre presente e ajudando. O velho e sábio jargão faz todo sentido: “quem canta, seus males espanta!”. (MARCELO PRAHAS, 2016)

Segundo esses *blogs* o trabalho com a música, nos consultórios psiquiátricos ou a musicoterapia, teve forte atuação, a partir do século XX, no tratamento de distúrbios mentais, redução de estresse e dor, vinculada ao tratamento de diversas doenças e ajuste de processos fisiológicos relacionados a técnicas de relaxamento.

Podemos concluir que os vários projetos voltados à Musicoterapia apresentados nesses *blogs*, trazem à tona o pensamento grego sobre Música (Mousiké), seus princípios da metafísica da harmonia. Assim, a música afeta o caráter e a sociedade, pois cada pessoa é capaz de trazer para dentro de si a música que influencia nos pensamentos, nas emoções, na saúde, nos movimentos do corpo etc.

Enfim, uma vez que diversos estudos sobre música expõem os inúmeros benefícios que ela traz para o homem, sejam eles educacionais, sociais ou psíquicos, fica a certeza de que trata-se de importante ferramenta para a formação de qualquer pessoa como um todo. Por esse motivo, analisar a música e sala de aula, não somente ajudaria no ensino de Língua Portuguesa, como também levaria os jovens a pensar questões morais, sociais e ideológicas tão importantes nos dias de hoje.

A mulher, assim como o homem, como veremos no capítulo seguinte, tem igual importância nesse processo, pois participou, mesmo que de forma velada, de criações musicais que hoje servem de referência em diversas áreas de estudo.

CAPÍTULO 2

MÚSICA E MULHERES

Figura 3
Atenas e as musas



<http://pinturasmitologicas.blogspot.es/i2014-04/4>

A música, pelo fato de se fazer presente em todas as sociedades desde tempos remotos, nos oferece a possibilidade de desvendar e explicar a história. Mostra-se assim ser fonte muito rica para a compreensão da cultura em todas as sociedades. Matos (1980), por exemplo, afirma que a música nos permite conhecer importantes setores da sociedade, que sempre estiveram relegados ao silêncio.

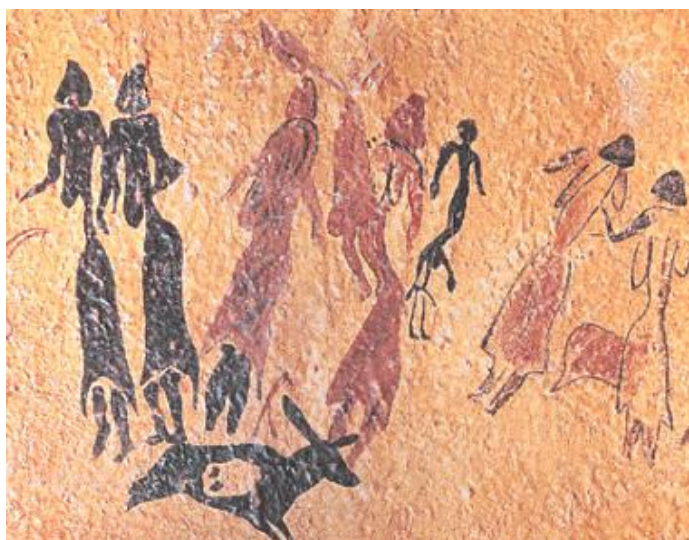
É lugar comum que, por muitos anos, os homens tentaram censurar a mulher da vida pública, política e artística, ao afirmarem que seu papel era o de esposa e o seu espaço, o lar. No entanto, ela não se resignou ao papel que tentaram lhe impor. Na música, a mulher, aos poucos, foi conquistando espaço, primeiramente como intérprete de canções compostas por homens, para depois contar a sua história, de acordo com o seu ponto de vista.

No entanto, mesmo reconhecendo a importância da mulher para a música, atualmente há pouquíssimo material para análise. Desde a Antiguidade, a mulher pouco aparece em pesquisas e ensaios sobre música, fato afirmado pela simples observação de que foram os homens que escreveram grande parte de nossa história. “Por ser descritas pelos homens, as mulheres se tornavam ausentes, invisíveis e ignoradas” (LESSA, 2004, p. 15). Há, em muitos estudos, a simples menção de seus nomes, o que dificulta a pesquisa. Por esse motivo, fizemos uma breve reflexão para uma possível constituição da participação da mulher na música, desde os primórdios até os dias atuais.

2.1 Nas civilizações primitivas – Pré-história

Figura 4

Dança de Cogul. Imagem encontrada em Cogul, Espanha



http://www.cultureduca.com/histart_prehistoria-mesolitico01.php

Pouco sabemos qual foi o papel da mulher na música nas civilizações primitivas, pois, há poucos registros históricos sobre o assunto. O que sabemos limita-se à análise de vestígios arqueológicos encontrados. Na pré-história, por exemplo, figuras rupestres encontradas nas cavernas nos mostram que a mulher

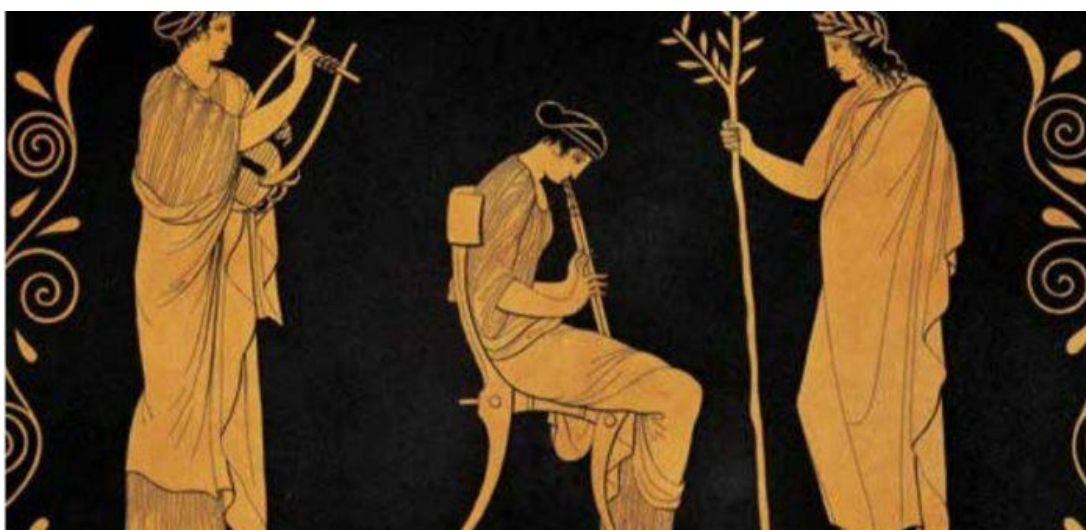
participava de rituais que envolviam música e dança, no entanto, como mencionado, elas eram proibidas, pelos homens, de participar de certos rituais, pois estes eram considerados perigosos para a sua alma frágil (ANDRADE, 1980). O fato de não haver relatos históricos sobre a participação da mulher, na pré-história, não apaga a importância que teve na história da música, haja vista que, até o surgimento das tribos, a mulher não era considerada inferior ao homem, tanto que “elas participavam, assim como os homens das guerras”. (ALEMBERT, 1997, p. 23).

Também foi responsável pela invenção de utensílios considerados ainda hoje importantes na vida doméstica, como vasilhames feitos em barro; e também pela descoberta das propriedades medicinais das ervas que recolhia nas florestas. (ALEMBERT, 1997). Assim, não seria de se espantar se as mulheres tivessem criado ou, pelo menos participado da criação dos primeiros instrumentos que se tem notícia. Podemos afirmar que a pré-história teve grande importância na história da música. Os períodos posteriores, não só criaram técnicas musicais, como também aprimoraram as técnicas criadas pelos primeiros homens e mulheres que aqui existiram. Assim, renegar a influência da música primitiva, bem como negar a participação da mulher, é negar a própria música.

2.1.1 Na Antiguidade

Figura 5

Mulheres tocando instrumentos musicais



<http://www.raicesdeeuropa.com/maravillas-de-la-antiguedad-iii-el-coloso-de-rodas-y-el-faro-de-alejandria/>

Para entendermos qual foi o papel da mulher na música na Antiguidade, precisamos primeiramente analisar o papel social a ela atribuído, principalmente na sociedade grega. De acordo com Lessa (2004, p. 45) “a sociedade ateniense se caracterizava pela existência de uma representação binária construída a partir da oposição interno x externo”. Dessa forma, aos homens era reservado o espaço externo e as atividades públicas, enquanto as mulheres deveriam ficar no espaço interno, atuando apenas no domínio privado.

À mulher, cabia somente o bom funcionamento do *oikos* com todos os afazeres domésticos. A educação dos filhos era responsabilidade do pai e das escolas. A mãe ocupava-se apenas da educação das filhas, uma vez que, na cultura grega clássica era, em definitivo, vetado às mulheres receber educação formal. As disciplinas do *Trivium* e *Quadrivium*, na qual incluía a música, eram destinadas apenas aos homens.

A educação das meninas “era iniciada na infância, pela mãe e amas, visando à formação de uma esposa ideal, e continuada pelo esposo, após o matrimônio”. (LESSA, 2004, p. 35). Assim, o modo como os meninos eram educados lhes davam condições para ingressar em todas as esferas da *pólis*, enquanto as meninas eram preparadas apenas para desempenhar os papéis de esposa e mãe. Embora a educação formal não lhes fosse permitida, muitas delas, em especial as de classe mais elevada, sabiam ler e tocar algum instrumento, mas somente para ocupar o tempo ocioso.

Além de a educação lhes ser negada, a mulher também não tinha permissão para trabalhar, o que a tornava dependente do homem. Dessa forma, o seu destino era ser transferida da posse de um homem para outro durante toda a sua vida. Primeiro o pai, depois o marido, e em caso de viuvez, os filhos ou o parente masculino mais próximo.

O conceito de dependência e inferioridade da mulher, em relação ao homem, foi reforçado por grandes pensadores da época, como Platão e Aristóteles. Suas ideias influenciaram profundamente a construção da identidade feminina, tanto na Grécia antiga, quanto nos períodos posteriores. Para Platão, por exemplo, o mundo da *pólis* não podia ser pensado pelas mulheres, pois estas fazem parte da reencarnação dos homens que, na sua primeira existência, foram covardes e não

souberam conduzir suas vidas, nem em termos da ética, nem da produção do conhecimento. (PLATÃO, 1986).

Não há na administração da cidade nenhuma ocupação, meu amigo, própria da mulher, enquanto mulher, nem do homem, enquanto homem, mas as qualidades naturais estão distribuídas de modo semelhante em ambos os seres, e a mulher participa de todas as atividades, de acordo com sua natureza, e o homem também, conquanto em todas elas a mulher é mais débil do que o homem (PLATÃO. República, 455d-e).

Diferentemente de Platão, que teceu considerações sobre a inferioridade da alma das mulheres com relação aos homens, Aristóteles fundamenta a diferença destas no corpo. Para este filósofo, o corpo das mulheres é mais fraco, conseqüentemente, a alma também o é. Assim, Aristóteles coloca a mulher numa posição de dependência natural, em relação ao marido, ao afirmar ser o homem superior à mulher, tanto intelectual quanto física. No entanto, Aristóteles não criou conceitos novos, apenas reforçou a concepção da época, de que o lugar da mulher era em casa e o seu papel não excedia a dimensão dos deveres de esposa e mãe. (LESSA, 2004)

Uma vez afirmado que a mulher é considerada inferior ao homem, intelectualmente, por filósofos como Platão e Aristóteles, não é de se surpreender o fato de a mulher não ser mencionada em composições musicais da época, pois assim como elas não tinham capacidade física para fazer certas atividades, também não possuíam capacidade intelectual para compor. (LESSA, op.cit)

No entanto, nem todos os filósofos da antiguidade subestimavam a capacidade das mulheres. Sócrates (470 – 400 a. C), por exemplo, nos legou ensinamentos que, embora não tenha redigido, nos foram transmitidos por Platão, seu maior discípulo. O pensamento avançado de Sócrates para sua época, e até mesmo para hoje, é muito bem descrito a todos nós, por Platão, em “A República”, no diálogo com Glauco:

Sócrates – Consequentemente, meu amigo, não há nenhuma atividade no que concerne à administração da cidade que seja própria da mulher enquanto mulher ou do homem enquanto homem; ao contrário, as aptidões naturais estão igualmente distribuídas pelos dois sexos e é próprio da natureza que a mulher, assim como o homem, participe em todas as atividades, ainda que em todas seja mais fraca que o homem.

Glauco – Perfeitamente.

Sócrates – Concederemos, então, todas as atividades aos homens e nenhuma às mulheres?

Glauco – Como fazer isso?

Sócrates – Mas existem mulheres que têm uma disposição inata para a medicina ou para a música e outras que não têm.

Glauco – Com certeza.

Sócrates – E não existem as que possuem uma disposição inata para a ginástica e para a guerra e outras que não apreciam nem a guerra e nem a ginástica?

Glauco – Creio que sim.

Sócrates – Muito bem! Não existem mulheres que amam e outras que odeiam a sabedoria? Não existem algumas que são ardorosas e outras sem ardor?

Glauco – Sim, existem.

Sócrates – Logo, existem mulheres que são aptas para a guerra e outras que não são. Ora, não escolhemos homens dessa natureza para torná-los nossos guerreiros?

Glauco – Sim, escolhemos.

Sócrates – Portanto, a mulher e o homem possuem a mesma natureza no que concerne à sua aptidão para proteger a cidade, sem esquecer que a mulher é mais fraca e o homem mais forte. (PLATÃO, 2004, p. 157)

De acordo com Sócrates as mulheres deveriam ter acesso à educação, assim como os homens, isso porque, segundo seus estudos, não havia diferença entre capacidades intelectuais entre homens e mulheres. A única limitação das mulheres seria com relação à força física. Assim, podemos dizer que Sócrates foi um dos poucos filósofos, que acreditavam no potencial das mulheres para guiar as próprias vidas e fazer as próprias escolhas. (ECO, 2006)

Segundo Eco esse pesquisador, uma das poucas mulheres gregas reconhecidas por suas habilidades artísticas, tanto na literatura quanto na música foi Aspásia de Mileto admirada por Sócrates, por suas habilidades na arte da oratória. Sua condição de estrangeira lhe permitia direitos não permitidos à maioria das

mulheres atenienses, podendo frequentar qualquer ambiente que assim desejasse. De certa forma, essa liberdade de que usufruía contribuiu para a sua produção artística, uma vez que teve contato direto com os artistas e filósofos da época.

Aspásia era excepcional: altamente literata, mulher de muitas leituras, que se tornara membro do círculo de Péricles e, cinco anos depois, quando ele se divorciou da mulher, tornou-se consorte e permaneceu assim até a morte dele. Conhecia bem Sócrates, tendo o acompanhado em suas peregrinações por toda Atenas e, suponho eu, tendo sido ‘examinada’ por ele. Sócrates tinha em alto conceito o intelecto dela e suas conquistas literárias; quando recebeu o pedido dos pais de um rapaz para que recomendasse um mestre para ensiná-lo retórica, ele mencionou Aspásia. Isso causou surpresa, mas o conselho foi aceito e provou-se verdadeiro. (GOMES, 2006, p. 98)

Figura 6

Aspásia de Mileto (470 – 400 a.C)



No entanto, mesmo sendo reconhecida e admirada por Sócrates, um dos mais respeitados filósofos de seu tempo, “Aspásia é ainda recordada apenas como cortesã, por mais qualidade que tivesse, esquecendo-se de que era versada em retórica e filosofia”. (GOMES, op. cit).

Durante muito tempo as mulheres foram esquecidas, tanto nas fontes, quanto nas pesquisas. O que se via era o silêncio, delas e sobre elas, que se prolongava ainda mais, com a escassez de documentos, os quais, quase sempre, não

demonstravam a sua presença. Assim como observou Gomes (2006), parecia haver, entre os filósofos, um empenho em apagar a voz feminina e demonstrar sua condição subordinada ao homem, fato esse percebido nos livros de história de hoje.

Outra mulher descrita por sua produção artística é a poetisa Safo, da Ilha de Lesbos que “tornou-se uma das mais celebres representantes do sexo feminino, no mundo antigo, a integrar o universo masculino com sua poesia lírica, no período arcaico”. (GOMES, 2015, p.54) No entanto, a influência de Safo “não se restringe ao domínio da poesia lírica, como tem sido mostrado ao longo dos séculos” na maioria dos livros de história (...) “a poetisa nos deixou composições de caráter homoerótico, dirigidas a jovens donzelas em idade de se casar”. (GOMES, op. cit.). Assim, segundo Jack Winkler (1981) apud Gomes (op. cit, p. 55) Safo redefine as normas culturais expressas pelo universo social masculino, ao criar seu mundo a partir do universo feminino.

Figura 7

Safo de Lesbos (630 – 580 a.C)



www.escritas.org/pt/estante/safo

O fato de uma mulher escrever e compor para outras mulheres, pode ter sido considerado, para época, uma afronta aos costumes patriarcais e ao modelo de boa conduta imposto às mulheres. Elas romperam com as normas pré-estabelecidas e mostraram ser tão competentes quanto os homens na arte de compor e escrever.

No entanto, as poucas mulheres compositoras que conhecemos daquele período, dentre elas Aspásia e Safo, não foram reconhecidas por sua produção artística, muito menos por sua capacidade intelectual, mas pela vida que levavam fora dos padrões para a época.

Outro aspecto importante que pode explicar o número pequeno de mulheres compositoras, na Antiguidade, está no fato de que o ofício de compositor era considerado vulgar, mesmo para os homens. Segundo Cerqueira (2007, p.65). Aristóteles “não hesitava em chamar os músicos profissionais de vulgares e em definir a execução musical como imprópria a um homem livre”. Para ele, os cidadãos deviam dedicar-se à execução musical somente em sua juventude, abandonando essa prática na idade adulta.

Cerqueira (2007) ainda acrescenta uma passagem de Plutarco, onde há uma comparação, entre a música e a composição propriamente dita, em que ele estabelecia “um paralelismo na distinção entre o valor do produto e do produtor: enquanto o produto era valorizado, o trabalho do produtor era desprezado”.

Em outros campos, podemos muito bem admirar o que se fez sem, necessariamente, querer fazer o mesmo. Ao contrário, não é raro suceder que gozemos a obra ao mesmo tempo em que desprezamos o autor. Tal é o caso dos perfumes e dos tecidos de púrpura: agradam-nos sim, mas consideramos os ofícios do tintureiro e do perfumista como servis e indignos de um homem livre. Bastante razão Antístenes quando respondeu a alguém que lhe afirmava ser Ismênia um excelente flautista: ‘Sim, mas como homem é uma nulidade, do contrário não tocaria tão bem’. Da mesma forma Filipe, dirigindo-se ao filho que, com muita graça e talento acabara de tocar cítara num banquete, perguntou-lhe: ‘Não tens vergonha de tocar com tanta habilidade?’. (PLUTARCO, apud. CERQUEIRA, 2007, p. 66)

Assim, o papel da mulher na música limitava-se à aprendizagem de algum instrumento musical. Tocar para seus familiares em momentos de lazer é o que pôde ser observado em algumas pinturas da época, (LESSA, 2004), mas, não seria surpresa se entre essas mulheres existissem inúmeras compositoras que, ao contrário do que todos pensavam, contavam suas histórias em melodias esquecidas no tempo, e que a história fez questão de apagar.

2.1.2 Na Idade Média

Figura 8

Mulheres na Idade Média



<http://sonataescarlata.blogspot.com.br/2010/08/musica-na-historia-2-parte.html>

“Que as mulheres aprendam no silêncio a sua sujeição”

São Paulo Apóstolo.

O pensamento filosófico grego ditou a partilha dos espaços e das funções sociais entre homens e mulheres, assim, o destino biológico das mulheres, fundamentado pelos gregos, vai se estender à formação dos pilares do cristianismo, ainda no mundo romano. É essa tradição judaico-cristã que vai marcar decisivamente um pensamento e uma prática voltados à inferiorização da mulher.

Para São Tomás de Aquino, a visão de Aristóteles estava de acordo com as palavras da Bíblia, segundo as quais, a mulher teria sido feita a partir das costelas de um homem. No entanto, para São Tomás de Aquino, a mulher só era inferior ao homem, enquanto ser natural. Para ele, a alma da mulher tinha o mesmo valor que a do homem. No céu existe a plena igualdade de direitos entre os sexos, pela simples razão que, abandonando o corpo, deixam de existir quaisquer diferenças entre os sexos.

Nunes (1987) assinala que, na Idade Média, o mito da criação serviu como argumento para sustentar que a mulher seria inferior ao homem e dele dependente.

Os relatos bíblicos da criação, delegando à mulher a culpa pela tentação e, conseqüentemente pelo pecado, em relação a Deus, terá efeitos terríveis e duradouros na história sobre a dignidade e a imagem do feminino. (Nunes, 1987)

Os textos relativos ao pecado original permitiram, de várias formas, a justificação da subordinação feminina. Em primeiro lugar, foi Deus quem submeteu Eva à obediência ao marido, devido à queda original. Assim, a autoridade e o papel de dominação apenas podem ser exercidos pelo homem, sendo inacessíveis à mulher, que Deus tornou subserviente ao homem como castigo pela sua desobediência, por ter sido ela a abandonar a lei divina: 'Procurarás com paixão a quem serás sujeita, o teu marido' (BÍBLIA SAGRADA. Gênesis 2: 16).

De certa forma, o discurso da igreja "impôs" como a mulher deveria agir, como poderia pensar e sobre o que poderia falar. Eva era vista como o tipo representativo de todas as mulheres, assim, as mulheres em geral eram vistas como seres pecaminosos, como Eva.

Com relação à educação, assim como na Antiguidade, era proibida às mulheres. No entanto, esse fato parece não surpreender, uma vez que, mesmo entre os homens, parecia não haver uma preocupação com a educação formal. Poucos sabiam ler e, menos ainda, tinham capacidade para escrever ou compor músicas.

Em se tratando de educação, a sociedade medieval era quase toda iletrada. Logo, o acesso ao saber formal e às letras era praticamente impossível às mulheres. Contudo ainda que em pequena quantidade, existiram mulheres letradas na idade média com discurso próprio. Mas ainda não podemos considerar esse discurso uma expressão dos anseios das mulheres em geral, já que foi privilégio de pouquíssimas – quase todas religiosas ou damas da alta sociedade. Versavam, amiúde, sobre a devoção religiosa, o universo feminino (na poesia lírica) e sobre o amor e sensualidade. (MACEDO, 2002, p. 85-89, apud, RIBEIRO, 2007, P. 50)

No entanto, mesmo contrariando todas as expectativas, algumas mulheres conseguiram se destacar na música. Um dos nomes mais conhecidos é Hildegard

de Bingen, alemã, também poetisa, que viveu de 1098 a 1179 e compôs cerca de setenta peças musicais religiosas. (NABAIS, 2008)

Surge na Idade Média, uma mulher notável que se destaca do panorama musical, sendo considerada uma das mais importantes compositoras de todos os tempos, o seu nome Hildegarda, natural de Bingen, uma monja beneditina alemã, mística, filósofa, visionária, escritora (escreve também sobre medicina natural, tratamentos de diversas doenças, alimentação, pedras preciosas, etc.) e compositora conhecida como a Sibila do Reno. (NABAIS, 2008, p.03)

Um fato interessante levantado por Troch (2013) e que reforça a tese da produção escrita música na Idade Média, está no fato de que naquela época as mulheres liam muito mais de que os homens. Segundo a autora “leitura e escrita foram quase que exclusivamente realizadas por mulheres. Como agora se sabe, a maioria dos homens era analfabeta”. (TROCH, op. cit., p. 3).

Esse fato justifica o Trovadorismo, pois era predominantemente oral. Os homens cantavam com o eu-lírico feminino. Desta maneira, percebe-se, muitas vezes, nas cantigas de amigo o trovador falando em nome da mulher e, geralmente, do sentimento de paixão, amor, saudade, etc., do namorado, permitindo-nos, inclusive, pensar a mulher sem direito a voz. Já nas cantigas de amor, o trovador empreende a confissão dolorosa, de sua angustiante experiência passional frente a uma dama inacessível aos seus apelos, entre outras razões por ser ela de superior estirpe social. (COUTINHO, 1997, p. 24).

Supõe-se então que a repressão sofrida pelas mulheres, por parte da Igreja, refletiu na produção artística da época. Ainda nesse período, são poucas as mulheres que conseguiram se destacar na área musical, seja como compositoras ou musicistas. Com exceção de Hildegarda, poucos nomes são lembrados e citados nos ensaios sobre música do período.

2.1.3 No Renascimento e Pós Renascimento

Com a Renascença, o homem começa a se afastar da doutrina cristã imposta pela Igreja, durante toda a Idade Média. Há uma aproximação entre a música sacra

e a profana, o que amplia a produção artística dos compositores da época. A Europa inicia, assim, “uma longa caminhada para a secularização, ou laicização, que vai levar ao afastamento da Igreja dos caminhos do poder e do controle do saber”. (NABAIS, 2008)

No entanto, as grandes composições foram feitas para a Igreja, mantendo, ainda, a polifonia usada no canto de coros ou policorais (coros colocados num espaço próprio, reservado nas laterais da Igreja, onde ora cantava o coro da direita, ora o outro, localizado à esquerda) e sem acompanhamento instrumental. Nessa época, a mulher atuou basicamente como espectadora, pois, a crença era a de que a mulher não podia exercer outra função, como compositora, por exemplo, porque podia desviá-la da sua função primeira, de mulher e mãe.

De acordo com a pesquisadora Amanda Cloud, apesar das grandes transformações evocadas neste período, o papel da mulher ainda era escasso. Ainda eram controladas pelos seus pais e, posteriormente, pelos seus maridos. A mulher era vista, mas não era ouvida. Farta parcela das mulheres que tinham acesso ao mundo do trabalho deviam obrigações a seus maridos, isto é, a administração e o lucro deveriam ser destinados aos homens. Dessa forma, salvo algumas exceções, vemos que o universo feminino ainda era marcado pelo domínio masculino. De acordo com a perspectiva do homem nesse período, as mulheres deveriam ser domadas, controladas pelo homem. Um longo caminho ainda seria percorrido até que a mulher pudesse ter liberdade para conduzir a sua própria vida. (REVISTA ELETRÔNICA TUDOR BRASIL, 2016)

Assim, sua participação restringia-se ao papel de musa inspiradora. No Renascimento há uma reinterpretação da cultura clássica greco-romana e as artes passam a buscar a harmonia, equilíbrio e beleza, no corpo humano. E quem mais, senão a mulher para protagonizar esse modelo de perfeição. A mulher torna-se a musa inspiradora, tanto para poetas, músicos e artistas, como em poemas e canções. Nesse período, Maddalena Casulana, alaudista e cantora do Renascimento tardio, é a primeira compositora a ver a sua obra (essencialmente madrigal) impressa e publicada nos anais da música ocidental. (NABAIS, 2008)

Figura 9

Maddalena Casulana (1544 – 1590)



<http://arstabulae.blogspot.com.br/2015/06/mas-sobre-pintura-y-fotografia-de-moda.html>

Um dos grandes acontecimentos do período Barroco é o surgimento das orquestras e da ópera, que inovou ao dar mais importância para os instrumentos musicais do que para a voz humana. No entanto, é somente a partir do Romantismo que a mulher começa, gradualmente, a ter um papel mais participativo na música sendo agora, socialmente, mais bem aceita, num período de maior liberdade na expressão de paixões e sentimentos. No entanto, as suas próprias composições têm dificuldade em chegar às salas de concerto e as obras quase nunca são publicadas. (NABAIS, 2008)

Nessa época, surgem alguns nomes importantes, como Clara Schuman. Uma das mais conhecidas intérpretes que seu tempo teve, assim como todas as outras compositoras, de lutar contra o espírito dominante da época, o de que a mulher estava destinada a cuidar da casa, aprender a bordar e costurar, além da educação dos filhos.

Figura 10

Clara Schuman (1819 – 1896)



<http://www.musicacademyonline.com/composer/biographies>

Atualmente, o panorama musical é outro, mas ainda carrega resquícios dessa época. As mulheres são mais participativas, mas ainda sofrem preconceitos com relação à sua capacidade de produção. Não é por acaso, que mesmo hoje, as mulheres compositoras são em número muito menor.

Segundo a União Brasileira de compositores, a UBC, entre os 23 mil associados 92% é do sexo masculino, ou seja, mesmo com o significativo número de compositoras existentes hoje no Brasil, ainda é muito inferior ao número de homens.

O produtor musical Rick Bonadio, em uma declaração dada a Andréa Menezes para o site da UBC, afirma que:

Estamos passando por um momento de amadurecimento em nossa sociedade. O empoderamento feminino, o respeito às minorias e a quebra de preconceitos estão na ordem do dia. Vejo e torço por mais mulheres produzindo. A visão da mulher é importantíssima na formação da nossa cultura, e com mais mulheres produtoras teremos mais riqueza de temas e perspectivas. (RICK BONADIO em entrevista para o site UBC; In: MENEZES, 2017 – acesso ao site <http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticias/8523>)

O fato de haver as compositoras serem em menor número se deve ao fato de que o fim da produção musical de Chiquinha deixou uma espécie de vazio, preenchido pelo trabalho de algumas guerreiras pouco conhecidas, como Bidu Reis (baiões, sambas e boleros) e Dora Lopes (300 canções de diversos gêneros registradas em disco). A própria Carmen Miranda compôs, ainda que pouco, e uma de suas mais conhecidas criações, “Os Hôme Implica Comigo”, parceria com Pixinguinha, “é uma peça de fina ironia, metalinguística mesmo, sobre a dificuldade de prosperar num meio eminentemente masculino. De um modo geral, o espaço merecido das mulheres ainda não foi totalmente conquistado”. (MENEZES, 2017)

2.1.4 No Brasil da Contemporaneidade

A mulher contemporânea difere-se, em vários aspectos, da mulher idealizada na Grécia Antiga, que era subjugada por sua incapacidade intelectual e física em comparação aos homens. No entanto ainda podemos perceber resquícios da concepção grega de inferioridade feminina.

A mulher, ainda hoje, é vista como um ser frágil, sensível e, por esse motivo, seria por natureza designada à maternidade e às atividades domésticas. Historicamente, esses conceitos devem-se ao fato de que as mulheres conviveram em sociedades que eram, em geral, dominadas pelos homens. Como as divisões sociais dessas civilizações davam-se de acordo com a “ordem natural” de cada indivíduo, as mulheres eram designadas prioritariamente à função materna, distanciando-se, assim, do trabalho braçal e intelectual, exercido pelo homem. Esse sistema social e relação de poder colocaram a mulher num lugar subordinado, como uma simples auxiliar do chefe da família. Atualmente, essa situação mudou. A mulher, por diversos motivos assumiu, em muitas famílias, o papel destinado antes apenas aos homens. No entanto, o conceito de inferioridade das mulheres ainda persiste em muitas esferas sociais, ou seja, o papel social se modificou, mas, o discurso continua o mesmo.

Essas mudanças de costumes e comportamentos teve como influência o chamado feminismo, que se destacou no Brasil, em dois momentos distintos: entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX. O Feminismo

surgiu com uma proposta emancipatória e libertadora, pois, pregava a igualdade de direitos e a autonomia das mulheres. Por esse motivo, as primeiras mulheres compositoras podem ser consideradas como precursoras do feminismo. Chiquinha Gonzaga, por exemplo, lutou para conquistar direitos, assim como as principais representantes da chamada primeira fase do feminismo.

Assim, é inegável o impacto do feminismo, em diversas áreas da vida social. O efeito é perceptível, não apenas nas vidas das mulheres, em diversas partes do mundo, mas, também na produção do conhecimento, incluindo as artes. Assim, as mulheres passaram a lutar contra a opressão masculina ao atuar efetivamente na música, e se destacar por méritos próprios, a exemplo de Dona Ivone Lara, Dolores Duran, Maysa, Rita Lee, Joyce Moreno, Adriana Calcanhoto, entre outras compositoras notáveis.

No entanto, mesmo depois de décadas de lutas e conquistas, o número de mulheres compositoras é ainda muito inferior, comparado aos de homens. Basta analisar algumas listas de *sites* de músicas que relacionam os principais compositores brasileiros. Os nomes femininos que aparecem são sempre os mesmos e se limitam àquelas que ganharam destaque, entre as décadas de 1940 a 1990. As que surgiram a partir daí são pouco lembradas e também pouco citadas, na maior parte dos estudos sobre as compositoras brasileiras.

Dessa forma, percebemos que, mesmo após a revolução feminista e conseqüentemente, a conquista de direitos no campo social e artístico, as novas compositoras brasileiras têm ainda muita dificuldade para entrar no mercado musical, e, mais ainda, para alcançar reconhecimento e sucesso. Muitas, embora talentosas na arte da composição, não conseguem se projetar para o grande público. Um bom exemplo disso é a cantora e compositora Karina Buhr, que iniciou a carreira, ainda na década de 1990, embora dona de um talento reconhecido por muitos estudiosos, não conseguiu ainda projeção nacional.

Esse fato poderia indicar que há poucas compositoras na atualidade, o que não é verdade. Há muitas compositoras talentosas esperando somente uma oportunidade para mostrar o seu trabalho e, mais que isso, mostrar sua visão de mundo. Hoje, há uma nova geração, que inclui além da já mencionada, Karina Buhr, Tiê, Céu, Tulipa Ruiz, na MPB, Karol Conka no gênero rap, entre muitas outras que

merecem todo respeito por persistirem em uma área dominada pelo sexo masculino durante muito tempo.

Agora que temos mais compositoras ativas, a visão feminina também vai para o mundo nas letras das canções. É natural que escrevamos sobre nossas vidas, como enxergamos o outro, que falemos das relações afetivas, de política. Sempre se fez isso na música brasileira. Durante a ditadura os compositores foram perseguidos e exilados porque estavam expondo a ferida da época. Estamos fazendo o mesmo, agora com outros assuntos. (CAROL NAINE, 2016 – entrevista dada ao site G1)

Atualmente, após um longo período de submissão e inferioridade, a mulher começa a assumir importantes papéis na sociedade. Assim, sua participação nos diversos setores da vida social torna-se relevante para a história contemporânea. (COULANGES, 1996). A mulher começa, aos poucos, contar a sua história, em composições que mostram uma mulher cada vez mais independente e consciente de seus direitos.

Hoje, ao analisar a história da mulher, na música, podemos afirmar a enorme contribuição deixada por essas mulheres que romperam as barreiras impostas por uma sociedade machista e preconceituosa. Assim, elas não só surpreenderam, por sua enorme competência como cantoras, intérpretes, instrumentistas e compositoras, mas, acima de tudo, se destacaram por serem mulheres com desejos e sonhos, com virtudes e defeitos, como qualquer um. Assim, como veremos no próximo capítulo, as mulheres brasileiras, mesmo ainda sofrendo com a resistência da ala masculina, passou, aos poucos, a escrever a sua história.

CAPÍTULO 3

MÚSICA, RETÓRICA E COMPOSIÇÕES FEMININAS

Figura 11

Mulheres brasileiras compositoras



globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/viva-compositoras-que-deram-voz-mulher-na-musica-popular-do-brasil.html

Em uma cansativa e longa luta por direitos, muitas mulheres conseguiram romper com os estereótipos impostos a elas, por décadas, e tornaram-se referências em diversas áreas e, na música, não foi diferente. De início, o seu papel se resumia à interpretação de canções compostas por homens, interpretações essas que fizeram de algumas mulheres grandes estrelas da MPB, como Linda Batista (primeira cantora a ser eleita rainha do rádio, em 1937), Emilinha Borba, Marlene, Dalva de Oliveira, Elizete Cardoso, entre outras. Mesmo o reconhecimento musical como intérpretes, não as livraram de sofrer preconceitos, por parte de uma sociedade fortemente marcada por um discurso machista.

No entanto, podemos afirmar serem essas cantoras responsáveis por abrir caminhos para as composições de autoria feminina.

Ser cantora, até bem pouco tempo, era o máximo de concessão permitida as mulheres. Assim, se estabelecia uma relação ventríloqua entre o criador (homem) e a criatura (mulher). A voz da mulher foi usada somente para reproduzir um discurso androcêntrico (masculino) portador de uma ideologia sexista e indicador do homem como um ser superior no contexto geral da humanidade. A mulher, cantora e musa, fica assim submetida a uma vontade que não é sua, como objeto e não sujeito de sua história. (SANTA CRUZ, 1992, p. 15-16)

Entre as décadas de 1920 e 1940, período em que surgiram as estrelas do rádio, prezavam-se pelos ditos “valores morais”. Assim, a mulher “recatada” e “prendada” era valorizada pelos homens e considerada ideal para esposa e mãe. Havia, de um lado, a valorização das “moças de família”, cujo padrão moral, garantia o respeito social, um bom casamento e uma vida de “rainha do lar”. De outro, estigmatizavam as “levianas”, mulheres que saíam do contexto moral da época, ao morar sozinhas, por exemplo, frequentar ambientes boêmios ou ao aventurar-se em trabalhos considerados indignos para a época, como os de atriz e cantora.

Ser estrela do rádio numa época em que os valores sociais impunham à mulher um comportamento baseado no recato, na discrição, com observância absoluta dos sagrados valores da família e do lar, não era fácil. Mesmo assim, centenas de mulheres, já no final da década de 1920, aventuravam-se a fazer carreira diante dos microfones. E conquistar o título de Rainha do Rádio era, com certeza, a garantia de que haviam chegado lá. (HUPFER, 2009, p. 72)

Essas estrelas foram, de certa forma, revolucionárias numa época em que tudo era proibido, pois eram mulheres que não se importavam com o que a sociedade pensava a seu respeito. Em uma sociedade machista, representavam a busca de autonomia numa época em que a maior parte das mulheres ainda era dependente financeiramente dos maridos.

Como, nessa época, a maioria das mulheres apenas interpretava as canções compostas, o que, considerando o contexto histórico era muito para a época, sua história foi contada em verso e prosa pela versão masculina, ou seja, pelo ponto de vista dos homens. Assim, ao cantar as canções, o discurso tendia a ter um tom mais forte de veracidade e legitimidade.

O discurso musical, por muito tempo permaneceu sendo do homem, que mesmo ao se fazer passar por sujeito feminino relatava a verdade que pensava ou desejava, em relação à mulher. Santa Cruz (1992, p. 8), enfatiza que, “nada melhor do que as letras de música popular feitas por homens, para averiguar o que está por trás de grande parte do discurso musical que, no seu todo, é essencialmente masculino” e para tentar entender essa repressão sofrida pela mulher, ao longo da história.

Entre as décadas de 1920 e 1950 eram comuns composições que incentivavam a violência contra a mulher. Na maior parte delas, as mulheres eram vistas como vulneráveis e, ao mesmo tempo, traiçoeiras. É o exemplo de *Mulher indigesta*, composta por Noel Rosa, em 1932:

Mulher indigesta (1932)

Essa mulher indigesta

Merece um tijolo na testa

(...) Ela é mais indigesta do que prato

De salada de pepino à meia noite

Essa mulher é ladina

Toma dinheiro, é até chantagista.

<https://www.lettras.mus.br/noel-rosa-musicas/397334/>

O conceito machista presente em tantas canções como na de Noel Rosa, para Gutierrez (1985), “não passa de uma postura reacionária que, em escala social, ideológica e cultural, pretende perpetuar – nem sempre conscientemente – o statu quo patriarcal”. “Em termos individuais, no plano do cotidiano, o “machista” limita-se a repetir os preconceitos sem questioná-los, imersos numa espécie de alienação falocêntrica”. (GUTIERREZ, op. cit. p. 118)

Ainda nos anos trinta, o renomado Ari Barroso compôs uma música a partir de um conflito que presenciou nas ruas do Rio de Janeiro (FAOUR, 2006), em que ordena e justifica a violência explícita sobre a mulher, afinal, eram perigosas e provocadoras. O espancamento da mulher seria necessário para mantê-la em seu lugar, para manter a ordem social estabelecida.

“Dá nela (1930)

Essa mulher há tanto tempo que me provoca

Dá nela

Dá nela

É perigosa fala que nem pata choca

Dá nela

Dá nela

Fala, língua de trapo

Pois de tua língua eu não escapo

Agora deu pra falar abertamente

Dá nela

Dá nela

É inteligente, tem veneno e mata gente

Dá nela”

Dá nela

<https://www.lettras.mus.br/ary-barroso/1000342/>

Segundo Faour (2006), em muitos casos, a agressão funcionava como um ‘calmante’, e era tida como uma virtude. Alguns letristas afirmavam que as mulheres mereciam e até gostavam de apanhar, pois viam na violência uma maneira de obter cuidado e atenção do amado. Muitas vezes, a agressão era vista, não como um castigo, mas, um “calmante” para a mulher, e ainda como uma “virtude” do homem que tomava tal iniciativa, pois, em muitos casos, esse procedimento ganhava ares de *status*. Algo como uma prova de apreço, de amor ou de posse. É o caso da música *É pancada*, escrita por Ernani Alvarenga e extraída do disco *O samba é minha nobreza* (2002), em que mostra com naturalidade a violência contra a sua mulher. O que vemos nessa letra é um homem que gosta da sua companheira, que a considera *dona do lar*, mas que deve bater em sua mulher porque ela mesma pede: *Mas quando ela me disse o que faltava eu gostei / É pancada, eu ainda não dei/ Não dei, mas vou dar (...)*.

É pancada (1950)

Confesso ao meu maior amigo
Gosto demais desta mulher
Tudo que eu vejo de bom eu compro pra ela
Pra não ter o que falar de mim
Mas quando ela me disse o que faltava eu gostei
É pancada, eu ainda não dei
Não dei, mas ainda vou dar
Naquela que é dona do meu lar
Se procedo assim é porque tenho qualidade
Vou dar pancada pra conservar a amizade.
(Faour, 2006, p.105)

Outro exemplo da violência está na música *Amor de malandro*, composta por Francisco Alves, em 1932. Seus versos mostram, com naturalidade, o fato de o homem bater em sua mulher, dizendo que só quem ama bate: “*Se ele te bate / É porque gosta de ti / Pois bater-se em quem não se gosta / Eu nunca vi*”. Temos aqui a subversão do provérbio: *quem ama cuida*, para “quem ama bate”.

Já a música de Heitor dos Prazeres, composta também em 1932, constrói o *ethos* de uma mulher que apanha, mas que não consegue viver longe do seu homem. O que muitos consideram absurdo nessa canção é que dá a entender que a mulher gosta de apanhar: “*Quanto mais apanha a ele tem amizade*”. Com isso, a letra nos mostra uma passividade da mulher. Ela até discorda dele, por vezes, e o manda embora, mas, devido à sua “fragilidade”, sente saudade e chora sua ausência.

Mulher de malandro (1932)

Mulher de malandro sabe ser
Carinhosa de verdade
Ela vive com tanto prazer
Quanto mais apanha a ele tem amizade!
(Longe dele tem saudade)
Ela briga com o malandro

Enraivecida manda ele andar
Ele se aborrece e desaparece
Ela sente saudade, vai procurar
(Há um ditado muito certo:
Pancada de amor não dói)
Muitas vezes ela chora
Mas não despreza o amor que tem
Sempre apanhando e se lastimando
Perto do malandro se sente bem
(É, meu bem, o malandro
Também tem seu valor)

<https://www.letras.com.br/heitor-dos-prazeres/mulher-de-malandro>

O mais estranho nisso, não é o fato de os homens escreverem, em suas canções, a violência contra a mulher, uma vez que eles, mas, as mulheres interpretarem essas canções. Assim, segundo Santa Cruz (1992) “quando uma cantora, em alto e bom som, reproduz um texto musical que denigre a imagem feminina, ela, sendo mulher, apenas contribui para denegrir a sua própria pessoa”. (SANTA CRUZ, 1992, p. 17). No ano de 1932, Carmen Miranda, por exemplo, gravou o samba *Mulato de Qualidade* composta por André Filho. O refrão da música, além de mostrar uma mulher feliz com a sua condição de esposa, mostra com naturalidade, o fato de a mulher apanhar do seu homem: “*Vivo feliz, no meu canto sossegada / Tenho amor, tenho carinho, oi! / Tenho tudo e até pancada!*”. Há nessa canção a construção do *ethos* de uma mulher conformada, senão feliz, com a situação em que vive. Ela tem pancada, mas tem amor, tem proteção.

Na realidade, elas asseguravam através do seu canto o que outras mulheres já referendavam, nos lares, nas escolas (por meio das mães e das professoras) e principalmente no relacionamento afetivo-sexual com os parceiros. Assimilando passivamente os estereótipos a ela atribuídos, a mulher internaliza os preconceitos contra elas instituídos. A voz individualizada, que canta uma canção machista, nada mais é do que o resultado do pensamento coletivo, silenciado, de todas as que ouvem e consentem. (SANTA CRUZ, 1992, p. 17)

Outro bom exemplo é a música *Lá vem ela chorando* de Ernani Alvarenga, composta, em 1932, que foi regravada em 1977 por Beth Carvalho, renomada cantora carioca. O primeiro samba enredo da escola de Samba Portela constrói o *ethos* de uma mulher interesseira, que só reclama: “*Lá vem ela chorando*”, e por esse motivo merece apanhar. Há ainda o fato dessa música ter levado centenas de pessoas a cantar no carnaval carioca, o que significa que em coro, muitos, inclusive as mulheres, exaltaram o discurso machista presente na letra da canção. Isso poderia não ter causado surpresa nas pessoas em 1932, época anterior aos movimentos feministas, mas em 1977, o contexto em que se encontrava a cantora Beth Carvalho era diferente.

Lá vem ela chorando (1932)

Lá vem ela chorando
O que é que ela quer?
Pancada não é, já sei
Mulher da orgia quando começa a chorar
Quer dinheiro
Dinheiro não há
Não há
Carinho eu tenho demais
Pra vender e pra dar
Pancada também não há de faltar
Dinheiro isso não
Eu não dou a mulher
Faço descer a terra
Os céus e as estrelas se ela quiser
Mas dinheiro não há.

<https://www.letas.mus.br/beth-carvalho/la-vem-ela-chorando-dinheiro-nao-ha/>

Lana Bitencourt e Maria Alcina regravaram, em 1979, a música *Haja o que houver*, de Nazareno Brito (1950) que mostra o *ethos* de uma mulher submissa, que se arrasta aos pés de seu homem, o que também contradiz com os ideais feministas

da época, tão perseguidos pela maior parte das cantoras e compositoras de destaque.

Haja o que houver (1950)

Bata se quer me bater
Será pra mim um prazer
Ajoelhar-me no chão
Pedindo perdão
De um mal que não fiz
Calma, que tem mais pancadaria:
Xingue, maltrate, eu sou sua
Pode jogar-me na rua
E coitadinho daquele
Que se intrometer
Eu só lhe quero, repito,
Você é meu infinito,
Haja que houver cantarei
Parabéns pra você!

<https://www.letras.com.br/nazareno-de-brito/haja-o-que-houver>

Destaca-se aqui o fato dessas cantoras, em plena década de setenta, reproduzirem o discurso machista presente na canção, reforça ainda mais a questão do “papel social” há muito imposta a elas. A partir do momento que uma mulher canta, com naturalidade, a violência explícita, pode reforçar

Essas músicas foram interpretadas por mulheres porque, segundo Murgel (2016), mesmo havendo entre os anos 1920 e 1970, um número significativo de compositoras, poucas conseguiam mostrar suas canções ao grande público. Muitas cantoras escreviam, mas não gravavam, pois não havia espaço para elas nas gravadoras. É o caso de Aurora Miranda, por exemplo, que ficou conhecida apenas por suas interpretações não por suas composições. Outro exemplo é Elis Regina, “que compôs a canção “Triste amor que vai morrer” em parceria com Walter Silva, em 1965”. (MURGEL, 2016, p. 59)

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. (MURGEL, 2016, p. 58-59).

Os movimentos que buscavam uma igualdade de direitos entre homens e mulheres ganharam destaque, entre os anos de 1950 e 1980 e tiveram significativa importância. Com isso, as mulheres começaram a conquistar direitos na sociedade e mudar a maneira como eram escritas nas canções. As mulheres passaram a ter maior representatividade nas produções musicais. Nomes como Maysa, Dolores Duran, Inezita Barroso, Dona Ivone Lara, Joyce, Fátima Guedes, Rita Lee, Adriana Calcanhoto, entre outras, se destacaram, tanto como interpretetes, como compositoras.

Ainda bem que nem todas as mulheres se adequaram facilmente ao sistema. Sempre germinava uma ou outra semente de rebeldia, adubada pelo desejo de liberdade. Insistentemente foi nascendo, crescendo, florescendo e frutificando no país uma nova forma de pensar feministicamente a mulher, na luta por um mundo mais justo. E, no meio musical, houve as que insurgiram teimosamente contra tudo e todos os que tentassem abraçar a profissão para a qual se sentiam vocacionadas. Auto-impulsionadas para conquistar a independência, graças a um novo posicionamento perante a vida, algumas mulheres exigiram passagem para investir plenamente no desenvolvimento de suas potencialidades. Só desse jeito puderam revelar seus talentos na arte de compor. (SANTA CRUZ, 1992, p. 19)

Como compositoras essas mulheres deram o primeiro passo rumo à construção do *ethos* feminino, segundo a sua visão. Assim, músicas que denegriam a imagem da mulher, como “Mulher indigesta”, composta por Noel Rosa, em 1932: *“Mas que mulher indigesta! / Merece um tijolo na testa”*, perdeu espaço para músicas como “Outras mulheres”, de Joyce: *“Meu corpo é pedra em que nascem Corais, sargaços e líquen / Que os homens todos me abracem / Só quero aqueles que passem / Não quero aqueles que fiquem”*.

3.1 Mulheres e composições

“A música popular já nasceu sob suspeita no Brasil, e se para os homens do início do século XX canção popular era sinônimo de vadiagem, o ingresso das mulheres nesse campo foi muito difícil e acompanhado de profundas suspeitas sobre a integridade moral das que se aventuraram”. MURGEL (2007).

Entre as décadas de 1920 e 1950, raras eram as mulheres que compunham e as poucas que se arriscavam nesse campo, escreviam em parceria com homens. É o caso de Marília Batista. A intérprete favorita de Noel Rosa gravou seu primeiro disco em 1932, com composições suas, em parceria com seu irmão Henrique Batista. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIM – versão on-line).

(...) uma especificidade no ato da criação: as mulheres compunham em parceria, invariavelmente, com o sexo oposto. Isso perdura até hoje, com poucas exceções. Um dos motivos é o fato de haver muito menos mulheres do que homens nessa profissão, o que se traduz na constante assimilação, pela mulher, do raciocínio masculino. A explicação está na ausência – entre elas - de uma troca de ideias e pensamentos comuns. O que sem dúvida inviabilizou a paridade na evolução do pensamento feminino. (SANTA CRUZ, 1992, p. 24)

No entanto, apesar de Marília Batista ter escrito canções, ela é muitas vezes lembrada apenas pelas interpretações que fez ao lado de Noel Rosa. Haja vista, que raramente encontramos menção de suas composições na maior parte dos estudos sobre música brasileira. Com exceção de alguns *blogs* especializados em biografias como o www.cantorasdobrasil.com.br, não encontramos em nenhum livro detalhes de sua vida e obra.

Figura 12

Marília Batista (1918 – 1990)



<https://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/04/marlia-batista.html>

Outra compositora esquecida pela história é Dilú Melo. Apesar de ser apontada, em *blogs*, como compositora de mais de 100 músicas, sozinha ou em parceria com outros compositores, também é pouco citada nos livros sobre música. E assim aconteceu também com outras compositoras como: Lina Pesce, Babi de Oliveira, Juracy Silveira, Zica Bérgami, Edvina de Andrade, entre outras. (MURGEL, 2011)

Na história da música, muitas mulheres tiveram um papel importante, mas nunca receberam o devido reconhecimento, principalmente aquelas que atuavam fora dos palcos. Aqui, no Brasil, temos ótimos exemplos, como Almira Castilho, que compôs várias músicas com Jackson do Pandeiro, nas décadas de 40 e 50, e Anastácia, esposa de Dominginhos e com quem produziu mais de 200 canções. Ambas foram, por muito tempo, ofuscadas pelo brilho e reconhecimento de seus companheiros.

Outro exemplo é Tia Ceata. Em sua casa, considerada o reduto do Samba, nasceu a primeira canção registrada e gravada na história do país. A autoria do samba Pelo Telefone (1916) foi creditada apenas a Donga (1890 – 1974) e Mauro de Almeida (1882 – 1956), pois foram eles quem registraram a música na Biblioteca

Nacional. No entanto, alguns estudos apontam que são muitos os compositores dessa música, inclusive Tia Ceata.

A exceção foi *Chiquinha Gonzaga* que, ainda hoje, é considerada por muitos a compositora mais influente de todos os tempos. Mesmo vivendo em uma época em que a mulher era criada unicamente para ser esposa e mãe, ela compôs um número considerável de músicas. Nascida no Rio de Janeiro, em 1847, filha de tenente do Exército e de mãe mestiça, Francisca Edwiges Neves Gonzaga foi pioneira no meio artístico.

Figura 13

Chiquinha Gonzaga (1847 -1935)



<http://immub.org/artista/chiquinha-gonzaga>

De acordo com Diniz (1984) Chiquinha Gonzaga foi uma mulher muito culta e falava diversas línguas, o que a diferenciava da maioria das mulheres daquela época. A família de Chiquinha Gonzaga, assim como a maioria das famílias da época, investiu em sua educação, pois desejava conseguir-lhe um bom casamento, o que lhe garantiria melhor posição social e econômica. Assim, casou-se aos 13 anos com um oficial da Marinha. No entanto, o casamento durou pouco. Contrariando a todas as convenções da época, escolheu à música a um casamento infeliz.

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

Ainda de acordo com Diniz (1984) Chiquinha também se diferenciava das outras mulheres de sua época pelo seu engajamento político. Contrariando a todos, fez parte de grandes causas sociais, como por exemplo, o movimento pela abolição da escravatura e a campanha republicana, entre outras, o que era incomum para uma mulher. Além disso, na música, foi responsável por muitas inovações:

Foi ela quem pela primeira vez promoveu concertos em teatros onde não era permitida a apresentação de certos instrumentos como o violão, pois estes instrumentos mais populares eram considerados pertencentes a um mundo de marginais e prostitutas. Chiquinha foi uma das pessoas responsáveis pela nacionalização da música brasileira num tempo em que tudo vinha da Europa. (<http://almanaque.folha.uol.com.br/chiquinha.htm>) acessado em Março de 2018.

Já era consagrada quando compôs, em 1899, a primeira marcha-rancho, *Ó Abre Alas*, verdadeiro hino do carnaval brasileiro. Insistiu muito em sua capacidade como compositora tanto que sofreu muitas perseguições. No entanto sua luta não foi em vão, pois o reconhecimento de sua obra aconteceu ainda em vida. Tanto que, de acordo com Severiano (1999, p.17) Chiquinha figurava entre as três maiores figuras da Música Popular Brasileira da época, a saber: Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga.

A coragem com que enfrentou a opressora sociedade patriarcal e criou uma profissão inédita para a mulher, causou escândalo em seu tempo. Atuando no rico ambiente musical do Rio de Janeiro do Segundo Reinado, no qual imperavam polcas, tangos e valsas, Chiquinha Gonzaga não hesitou em incorporar ao seu piano toda a diversidade que encontrou, sem preconceitos. (<http://chiquinhagonzaga.com/wp/biografia/>)

Mesmo sendo reconhecida por sua capacidade como compositora, o caminho, como se supunha, não foi fácil para ela, tampouco para outras mulheres que se arriscaram a escrever canções. Depois de Chiquinha Gonzaga, poucas conseguiram fazer sucesso e carreira como compositoras. E as que conseguiram foram devido a muita insistência e coragem para enfrentar os que eram contrários a isso.

Naqueles anos, poucas eram as mulheres que compunham, pois a sociedade havia instituído papéis definidos para os gêneros, para a qual as mulheres deveriam ficar restritas ao espaço privado do lar, da família, da sensibilidade, da fragilidade e da maternidade, ou seja, de 'rainha do lar', e os homens ao espaço público, das ruas, da competição, do trabalho, da racionalidade e da força, no papel de 'provedor'. (PEDERIVA, 204, p. 73)

A luta da mulher pelo reconhecimento intelectual percorreu um longo e conflituoso caminho e, depois de séculos de submissão, a mulher conquistou a possibilidade de falar de si mesma, com a sua própria voz. Com a conquista de direitos sociais e políticos, a mulher brasileira iniciou o rompimento das barreiras que impediam sua expressão intelectual, o que favoreceu a produção artística de autoria feminina.

A divisão de papéis sociais entre os gêneros permanecia tradicional, mas, com a crescente inserção da mulher no mercado de trabalho, começaram a surgir algumas mudanças comportamentais. Aos poucos, mulheres solteiras já podiam alugar apartamento e morar sozinhas. Em meio à liberalização de costumes, elas começaram a dar voz a seus desejos e expectativas, seja escrevendo para revistas, seja compondo canções falando de seus sentimentos. As cantoras/compositoras Maysa e Dolores Duran se sobressaíram com uma nova linguagem sobre os relacionamentos amorosos. (CALAZANS; NUNES, 2012, p. 17).

Nesse período poucas compositoras surgiram no cenário musical e Dona Ivone Lara foi uma delas. Filha de D. Emerentina cantora de rancho e de João da Silva Lara, mecânico de bicicletas, violonista e componente do Bloco dos Africanos. Aos seis anos de idade, ficou órfã de pai e mãe, logo depois foi estudar em um internato na Tijuca, zona Norte do Rio de Janeiro, onde permaneceu até os 16 anos:

Dona Ivone Lara mudou-se para Madureira e começou a frequentar a Escola de Samba Prazer da Serrinha, mesma época em que começou a compor sambas para esta escola. Nessa época compôs muitos sambas e partidos-altos, que eram mostrados aos outros sambistas pelo primo Fuleiro (também compositor), como se fossem dele, pois o preconceito vigente não favorecia a aceitação de mulher sambista. (<http://www.donaivonelara.com.br>)

O fato de ser a primeira mulher a compor um samba-enredo em 1947 não fez com que Dona Ivone Lara alcançasse sucesso como era o esperado. Mesmo com todos seus dons de cantora, compositora e instrumentista, a sambista só foi reconhecida fora de seu meio em 1977, aos 56 anos, quando suas músicas passaram a ser gravadas por diversos artistas.

Figura 14

Dona Ivone Lara (1921 – 2018)



www.veja.abril.com.br/donaivonelara

Maysa, outra artista que ganhou destaque na música, por exemplo, foi sem dúvida, uma interprete excepcional, mas o seu grande mérito foi escrever sobre as angústias e sofrimentos das mulheres. No entanto, não inovou somente na música, mas também na maneira de viver a vida. Nascida em São Paulo em 1936, filha de

uma tradicional e rica família do Espírito Santo, os Monjardim, Maysa casou-se aos 20 anos com o empresário André Matarazzo e adotou o sobrenome do marido como nome artístico. Ainda em 1956, foi convidada a gravar um disco que, de início, era de cunho beneficente, mas que atinge o sucesso tocando nas rádios paulistas e cariocas. Em 1957, desquitada do marido, passou a seguir a carreira artística e a ser conhecida, em seus discos, como Maysa apenas. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIM – versão on-line)

A artista ganhou destaque na mídia, não só por sua vida artística, mas principalmente por sua vida pessoal, pois ia contra os costumes e valores da época. Talvez o fato de ter vivido na contramão dos costumes da sociedade, tenha alavancado sua carreira. E essa afirmação pode ser reforçada pelo reconhecimento de outra compositora tão ou mais lembrada que Maysa por sua produção escrita: Dolores Duran.

As letras escritas por Maysa na década de 1950, por exemplo, apresentavam, de maneira singela, uma mulher cada vez mais independente.

As canções de Maysa revelam a mesma postura decidida que ela assumiu na vida. Enfrentou pesados desafios e preconceitos impingidos depois da sua primeira separação, quando sua atitude independente serviu de escândalo para os colunistas sociais e revistas especializadas nesse tipo de notícia. O meio social da época reprovava todo e qualquer desenlace conjugal e não via com bons olhos o desquite. (SANTA CRUZ, 1992, p.34)

Maysa compôs 30 canções ao longo de sua carreira, consagrando-se no final dos anos 1950 como uma das melhores cantoras do Brasil. Nessa época gravou seus grandes sucessos “Ouça” (1957): “*Ouça, vá viver / Sua vida com outro bem / Hoje eu já cansei / De pra você não ser ninguém*”, “Meu mundo caiu” (1958): “*Meu mundo caiu / E me fez ficar assim / Você conseguiu / E agora diz que tem pena de mim / Não sei se me explico bem / Eu nada pedi / Nem a você nem a ninguém / Não fui eu que caí*”, e “Felicidade Infeliz” (1958): “*Felicidade, debes ser bem infeliz / Andas sempre tão sozinha / Nunca perto de ninguém / Felicidade, vamos fazer um trato / Mande ao menos teu retrato / Pra que eu veja como és*”. (SANTA CRUZ, op. cit.)

Uma das primeiras compositoras, juntamente com Dolores Duran, a compor no novo estilo que empolgou os fins dos anos 50, a Bossa-Nova, Maysa fez parcerias musicais com Roberto Menescal na música “Me deixe só” (1970): “*Não vou querer mais / Não vou poder mais / Teu olhar na minha vida / A tua calma companhia / Embora te queira tanto amor / Me deixa só*”, David Nasser “Não é mais meu” (1974): “*Me dê tua mão que eu aprendo / Difícil foi desaprender / Por onde eu andei foi tão triste / Que quase não deu pra te ver / Não peça tão já meu sorriso*”, e principalmente com Henrique Simonetti, com seis composições, entre elas “Deserto de nós dois” (1959): “*O vento me bate gritando / Me diz que não devo faltar / Eu sofro e vivo chorando / Pois sei que você não está*” e Voltei, (1960).

Voltei (1959)

Meu verso sempre tão triste
Volta pedindo desculpas
Pelo triste que causou
Meus olhos tantas vezes decantados
Inda mais desencantados
Voltam triste ao que deixou
E tudo recomeça novamente
Eu me entrego docemente
E a tristeza eu me dou
Voltei, com meus olhos
Com meu verso
E a todos eu peço
Que me aceitem como sou
Com meu verso sempre triste
Com meus olhos desencantados
Sendo sempre como sou
Meu verso sempre tão triste
Volta pedindo desculpas
Pelo triste que causou

<https://www.vagalume.com.br/maysa/voltei.html>

Seus álbuns se tornaram campeões em venda e, já em 1958, era a melhor e mais bem paga cantora do Brasil. A composição que mais fez sucesso foi *Meu Mundo Caiu* (1958). Nela, surgiu uma mulher madura que, mesmo separada, não se deixou abater pelos convencionalismos machistas da década que reprovava todo

desenlace conjugal. “O que valeu a Maysa a empatia generalizada do público feminino foi a mensagem renovadora enviada por ela no trecho final de *Meu Mundo Caiu*. Revertia-se a condição de vítima, partindo-se para uma nova mentalidade, insurgente e futurista.” (SANTA CRUZ, 1992, p.34).

Meu mundo caiu (1958)

Meu mundo caiu
E me fez ficar assim
Você conseguiu
E agora diz que tem pena de mim

Não sei se me explico bem
Eu nada pedi
Nem a você nem a ninguém
Não fui eu que caí

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

<https://www.vagalume.com.br/maysa/meu-mundo-caiu.html>

Dolores Duran escreveu boa parte de sua discografia em parceria com grandes nomes da MPB como Tom Jobim: “Por causa de você”, Ribamar: “Ideias erradas”, e com Edson Borges: Canção da tristeza. Contudo, ela tem criações individuais de extremo bom gosto e requinte, como “Castigo” (1958): “*A gente briga, diz tanta coisa que não quer dizer / Briga pensando que não vai sofrer / Que não faz mal se tudo terminar / Um belo dia a gente entende que ficou sozinha / Vem a vontade de chorar baixinho*”, “Noite do meu bem” (1959): “*Hoje eu quero a rosa mais linda que houver / E a primeira estrela que vier / Para enfeitar a noite do meu bem / Hoje eu quero paz de criança dormindo / E abandono de flores se abrindo / Para enfeitar a noite do meu bem*”, “Fim de caso”: “*Eu desconfio que o nosso caso está na hora de acabar / Há um adeus em cada gesto, em cada olhar / Mas nós não temos nem coragem de falar*” e “Solidão” (ambas de 1959): “*Ai, a solidão vai acabar comigo / Ai, eu já nem sei o que faço e o que digo / Vivendo na esperança de encontrar / Um dia um amor sem sofrimento*”. Nessas músicas, seus versos retratavam “sentimentos muito conhecidos pelas mulheres da época: medo da

solidão, a dor calada e aceita como castigo, carregada de culpa, marcada pela espera, amor sincero, fiel e carinhoso” (MATOS, 2007)

Dolores Duran foi modelo para as mulheres que, de alguma forma, sentiam-se oprimidas pela sociedade. Sempre à frente de seu tempo impôs nas letras sua marca, em uma época em que as mulheres eram proibidas de expor suas ideias. Sua “morte precoce, aos 29 anos, não a exclui do quadro das grandes intérpretes e compositoras nacionais, deixando seu nome gravado para sempre na música popular brasileira”. (MATOS, 2007). Não é a toa que é uma das interpretres e compositoras mais lembradas da atualidade.

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

Dolores Duran foi compositora nos tempos do samba-canção, da dor de cotovelo, e são comuns as referências sobre suas composições que tratam da mulher abandonada por seu amante:

Leve-me contigo

Ai...

Leve-me contigo

pela noite eterna da tua amargura

Deixa que eu te ofereça

todo este carinho

toda esta ternura

Não me deixes chorar novamente

no tormento desta solidão

Não me deixes viver entre as coisas

que foram tão nossas

Dá-me a tua mão

<https://letrasweb.com.br/dolores-duran/>

A temática amorosa e da dor de cotovelo também esteve presente nas músicas de Maysa. Apesar de ser uma mulher alegre, expansiva, bem humorada e muito perspicaz, Maysa tinha momentos de profunda tristeza, solidão e angústia e isso era representado em suas músicas. Tanto que, um ano depois de seu divórcio compôs a música *Felicidade Infeliz* (1958), a qual retratava toda a sua tristeza com o fim de seu casamento: “*Felicidade, debes ser bem infeliz / Andas sempre tão sozinha / Nunca perto de ninguém / Felicidade, vamos fazer um trato / Mande ao menos teu retrato*”.

Dona Ivone Lara, compositora carioca que teve que ocultar a autoria feminina dos primeiros sambas que compôs para impor, aos poucos, sua obra nos terreiros cariocas nos anos 1940.

Dona Ivone Lara mudou-se para Madureira e começou a frequentar a Escola de Samba Prazer da Serrinha, mesma época em que começou a compor sambas para esta escola. Nessa época compôs muitos sambas e partidos-altos, que eram mostrados aos outros sambistas pelo primo Fuleiro (também compositor), como se fossem dele, pois o preconceito vigente não favorecia a aceitação de mulher sambista. (<http://www.donaivonelara.com.br/vida.php>)

Em 1965 ingressou na Ala de Compositores do Império Serrano e compôs, com Silas de Oliveira e Bacalhau, o clássico "Os cinco bailes tradicionais da história do Rio" ou "Os cinco bailes da corte": “*Lara... / Carnaval / Doce ilusão / Dê-me um pouco de magia / De perfume e fantasia / E também de sedução / Quero sentir nas asas do infinito / Minha imaginação*”. (MATOS, 2007)

Assim, essas foram as primeiras artistas a subverter o discurso machista e a estampar em algumas de suas obras uma visão divergente sobre os relacionamentos, onde a mulher, cansada de sofrer humilhações e traições, resolve dar fim a um romance sem que para isso sua vida termine junto.

As três compositoras marcaram uma época em que a mulher ainda não tinha uma participação significativa na vida social. Poucas tinham o privilégio de expor suas ideias. A mulher digna de confiança ainda era aquela que dedicava sua vida aos afazeres domésticos. Não só as músicas compostas nessa época mostravam

esse estereótipo de mulher, como também as propagandas publicadas em revistas femininas que nos mostram a ideologia vigente, conforme figura a seguir:

Figura 15

Propaganda – década de 50

ASSIM, A VIDA É MELHOR

LIQUIDIFICADOR ELÉTRICO PARA FRUTAS E LEGUMES

BATEDEIRA ELÉTRICA VÁRIOS TAMANHOS

EBULIDOR ELÉTRICO EPEL NOSSA FABRICAÇÃO

CHUVEIRO ELÉTRICO EPEL NOSSA FABRICAÇÃO

RÁDIOS DE TODOS OS TIPOS PARA TODOS OS PREÇOS

ENCERADORA ELÉTRICA EPEL ECONOMICA PRÁTICA LIGUE E DE ACABAMENTO PERFEITO

Aparelhos elétricos de real utilidade para o conforto das donas de casa

PREÇOS ESPECIAIS PARA OS REVENDADORES

EPEL

A MARCA QUE RESPONDE PELA EFICIÊNCIA DOS SEUS PRODUTOS GARANTIDA PELA FABRICA.

INDÚSTRIAS REUNIDAS INDIAN EPEL LTDA.
LARGO SÃO BENTO 20 • FONE 3-1724

<https://www.propagandashistoricas.com.br>

Na década de 1950, por exemplo, foi lançado pela revista *Housekeeping Monthly* Manual para orientar a mulher como deveria se portar. O “guia da boa esposa” nos mostra o que as mulheres deveriam fazer para tornarem-se dignas do respeito de seus maridos. O manual ditava o que todas as mulheres deveriam fazer para ser boa esposa. O que aparentemente representava o pensamento vigente na década de 1950. Hoje causa espanto e indignação, principalmente em algumas mulheres que lutaram décadas para ter direitos reconhecidos pela sociedade. Consideramos oportuno, transcrever o guia a que nos referimos:

Guia da boa esposa (1955)

1. Tenha o jantar sempre pronto. Planeje com antecedência. Esta é uma maneira de deixá-lo saber que se importa com ele e com suas necessidades.
2. A maioria dos homens estão com fome quando chegam em casa, e esperam por uma boa refeição (especialmente se for seu prato favorito), faz parte da recepção calorosa.
3. Separe 15 minutos para descansar, assim você estará revigorada quando ele chegar. Retoque a maquiagem, ponha uma fita no cabelo e pareça animada.
4. Seja amável e interessante para ele. Seu dia foi chato e pode precisar que o anime e é uma das suas funções fazer isso.
5. Coloque tudo em ordem. Dê uma volta pela parte principal da casa antes do seu marido chegar. Junte os livros escolares, brinquedos, papel, e em seguida, passe um pano sobre as mesas.
6. Durante os meses mais frios você deve preparar e acender uma fogueira para ele relaxar. Seu marido vai sentir que chegou a um lugar de descanso e refúgio. Afinal, providenciando seu conforto, você terá satisfação pessoal.
7. Dedique alguns minutos para lavar as mãos e os rostos das crianças (se eles forem pequenos), pentear os cabelos e, se necessário, trocar de roupa. As crianças são pequenos tesouros e ele gostaria de vê-los assim.
8. Minimize os ruídos. Quando ele chegar desligue a máquina de lavar, secadora ou vácuo. Incentive as crianças a ficarem quietas.
9. Seja feliz em vê-lo. O receba com um sorriso caloroso, mostre sinceridade e desejo em agradá-lo. Ouça-o.
10. Você pode ter uma dúzia de coisas a dizer para ele, mas sua chegada não é o momento. Deixe-o falar primeiro, lembre-se, os temas de conversa dele são mais importantes que os seus.

11. Nunca reclame se ele chegar tarde, sair pra jantar ou outros locais de entretenimento sem você. Em vez disso, tente compreender o seu mundo de tensão e pressão dele, e a necessidade de estar em casa e relaxar.

12. Seu objetivo: certificar-se de que sua casa é um lugar de paz, ordem e tranquilidade, onde seu marido pode se renovar em corpo e espírito.

13. Não o cumprimente com queixas e problemas.

14. Não reclame se ele se atrasar para o jantar ou passar a noite fora. Veja isso como pequeno em comparação ao que ele pode ter passado durante o dia.

15. Deixe-o confortável. Faça com que ele se incline para trás numa cadeira agradável ou deitar-se no quarto. Dê uma bebida fria ou quente pronta para ele.

16. Arrume o travesseiro e se ofereça para tirar os sapatos dele. Fale em voz baixa, suave e agradável.

17. Não faça-lhe perguntas sobre suas ações ou que questionem sua integridade. Lembre-se, ele é o dono da casa e, como tal, irá sempre exercer sua vontade com imparcialidade e veracidade. Você não tem o direito de questioná-lo.

18. Uma boa esposa sabe o seu lugar.

(<https://www.littlethings.com/1950s-good-housewife-guide>)

Figura 16

Guia da boa esposa



The good wife's guide

<https://www.vix.com/pt/bdm/comportamento/18-dicas-para-ser-uma-boa-esposa-lista-de-1955>

Assim, as compositoras que surgiram na década de 1950 viviam em uma época em que o discurso vigente era o de que mulher deveria servir ao homem, e apenas isso. As músicas compostas tentavam reafirmar esse papel assim como as propagandas. No entanto, mesmo imersas nessa ideologia, algumas poucas mulheres conseguiram se impor e mostrar que também podiam fazer o que os homens faziam, e tão bem quanto eles.

Naquela época, com exceção das duas citadas: Maysa, Dolores Duran, nenhuma outra conseguiu se destacar no meio musical. Foi somente a partir da década seguinte que esse cenário começa a ser modificar. A rebeldia e a busca por igualdade de direitos e de decisões da juventude da década de 60 marcam uma mudança no comportamento da mulher, que passa a assumir sua voz num discurso de liberdade e autoafirmação presente em diferentes manifestações culturais. Entre os fatores que promovem uma ruptura com relação à identidade feminina traçada até então, pode-se destacar o impacto do movimento feminista, que surge na década de sessenta, e o crescimento do *rock*, não apenas como gênero musical, mas também como movimento social e cultural que contestava a organização social e política, a sexualidade, os costumes, a moral e a estética.

Mesmo que transgredindo regras sociais, as mulheres compositoras dos anos 1940 e 1950 não abordavam questões polêmicas em suas letras. Foi somente com Rita Lee no início das décadas de 1970 e 1980, que temas considerados proibidos como a liberdade sexual, a vida política entre outros, surgiram de maneira tão direta e aberta. É o caso de *Rosa choque* escrita em 1982: "*Mulher é bicho esquisito / Todo o mês sangra / Um sexto sentido / Maior que a razão / Gata borralheira / Você é princesa / Dondoca é uma espécie / Em extinção*". Talvez o fato de viver em uma época pós-movimento feminista tenha facilitado a composição e a produção de sua obra como um todo.

Rita Lee Jones Carvalho, cantora e compositora brasileira, tem papel importante na MPB. Considerada por muitos a primeira compositora da chamada segunda fase da revolução feminista iniciada nos anos 60. Ela rompeu barreiras ao abordar em suas canções temas antes proibidos em canções com temática feminina.

Iniciou sua carreira como intérprete de canções compostas por homens, assim como a maioria das compositoras, mas não demorou muito para compor suas próprias músicas. Em parceria com Roberto de Carvalho, seu marido, compôs várias músicas como “Chega mais” de 1979, “Pega rapaz” de 1987, dentre outras.

Mesmo fazendo história como uma das primeiras compositoras a expor suas ideias, ela também encontrou resistência nas bandas das quais fez parte, “Os Mutantes” e “Tuti-fruti”. Nos dois casos as canções eram compostas pelos homens integrantes dos grupos. E, esse foi um dos motivos que fez com que decidisse por carreira solo. Dessa forma, ela poderia compor e cantar suas músicas sem enfrentar resistência da ala masculina de suas antigas bandas.

Para Faour (2006) Rita Lee foi uma das primeiras mulheres a entrar na contramão das estruturas preestabelecidas e ter um papel de crítica e autocrítica voraz das questões femininas. Não é à toa que ela é considerada por muito como “a primeira” compositora brasileira, haja vista o número de estudos que tem como *corpus* letras de músicas de sua autoria.

Murgel (2007) em seu trabalho sobre a mulher na MPB, citou uma entrevista que Rita Lee deu a Globonews na qual fala da mulher compositora no Brasil:

As mulheres são quantitativamente menos presentes em muitas áreas. Começamos a botar nossas asinhas de fora recentemente, enquanto o patriarcado existe há séculos [...] Chiquinha Gonzaga era do tempo em que os varões diziam: ‘música é coisa pra homem’. Dolores Duran era do tempo em que os caras falavam: ‘mulher compositora é puta’. Eu sou do tempo em que o clube do Bolinha dizia: ‘para fazer rock tem que ter culhão’. Cássia Eller é do tempo em que dizem: ‘precisa ser mulher-macho para fazer música igual a homem’. Minha neta será do tempo em que vão dizer: ‘só mesmo uma mulher para fazer música tão boa. (MURGEL, 2007, s.n)

Rita Lee esteve presente em momentos marcantes da música brasileira. Desde os Mutantes, à Tropicália até chegar à carreira solo. Não há dúvidas de que Rita representa a transgressão e a evolução social do sexo feminino. Suas canções possuem uma ironia particularmente ácida e, também, na maioria das vezes, reivindicam a independência feminina, além de abordarem temas e assuntos considerados tabus tanto no século anterior como no atual, o sexo, por exemplo.

Em suas composições Rita Lee defende com eloquentes argumentos, a liberdade de expressão feminina bem como sua autenticidade e seu poder perante à sociedade e critica o posicionamento secundário que as mulheres, infelizmente ocupam na sociedade, até os dias atuais.

Até bem pouco tempo atrás, não era permitido à mulher dizer palavrões, porque estes faziam parte exclusivamente da linguagem dos homens. Entretanto, nos dias atuais, a fala coloquial é marcada por palavrões ditos por ambos os sexos. Essa atitude por parte das mulheres revela uma necessidade de extravasar os seus sentimentos da mesma maneira como fazem os homens. (LEITÃO, 1988, p. 44)

A história das letras de música escritas por mulheres brasileiras está relacionada à transformação da condição social feminina. As letras de músicas, não só interpretadas, mas também escritas por mulheres é resultado de um processo de conscientização da sua situação social, pois na medida que a mulher “se apropria do discurso, constituindo-se como compositora, promove a desconstrução do discurso patriarcal, por meio do questionamento dos valores tradicionais”. (ZINANI, 2013, p. 13)

Depois de 1960, as compositoras se multiplicaram e foram aos poucos tomando seu espaço: Joyce, Sueli Costa, Fátima Guedes, Luli & Lucina, Marina Lima, Ângela RoRo, Marisa Monte, Joanna, Ana Terra, Rosinha de Valença, Paula Toller, Bebel Gilberto, Anastácia, Thereza Tinoco, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola, Alice Ruiz, Ná Ozzetti, Marlui Miranda, Simone Guimarães, Zélia Duncan, Ana Carolina, Klébi Nori, Adriana Calcanhotto, Cássia Eller, Dona Ivone Lara, Rosa Passos e Leci Brandão são alguns nomes que podemos citar (entre muitos outros) de mulheres com um relativo reconhecimento como compositoras, apesar de boa parte delas só se tornar conhecida apenas como intérprete, da mesma forma que Marília Batista nos anos de 1930.

Enfim, segundo Murgel (2016, p.17) “a despeito das muitas tentativas de tornar invisíveis as compositoras, elas são muitas, e é cada vez maior o número de mulheres que compõe”. No entanto, mesmo hoje, muitas delas são desconhecidas do público, o que nos mostra que ainda existe na sociedade o estigma de que a

mulher não tem capacidade para compor e que seu lugar é em casa cuidando dos filhos e dos afazeres domésticos.

3.2 A constituição do *ethos*

O *ethos* do orador do discurso equivale ao sujeito do texto, pois o discurso só se realiza no momento da sua interação com o outro. O *ethos* funcionaria como um elemento que reforçaria a plausibilidade da argumentação exposta, o que, não se deve tanto aos aspectos morais do orador, mas sim àquilo que é resultado do próprio discurso. Nesse sentido o *ethos* da mulher na MPB é revelado no discurso que tem origem no do próprio orador.

A música *Ai que saudade da Amélia* (1942), de Mário Lago e Ataulfo Alves, foi escrita por homens e está marcada pela intermediação masculina, ou seja, fala-se das mulheres, mas não são elas que falam. Mesmo assim, nos permite conhecer práticas femininas muito distintas. Podemos perceber que em momento algum, as mulheres viveram uma uniformidade de práticas, tendo sempre havido aquelas que se acomodaram à mentalidade patriarcal de nossa sociedade e aceitaram os limites que esta lhes impunha, como exemplifica Amélia; enquanto outras se rebelaram e buscaram construir de modo mais livre seus próprios caminhos.

Como já dissemos, as mulheres compositoras foram aos poucos conquistando o direito de escreverem suas próprias canções e assim construir sua história. Por esse motivo, tanto Maysa quanto Dolores Dura, as compositoras mais conhecidas dos anos 1950, constroem o *ethos* feminino sem abordar temas polêmicos, como fez Rita Lee anos depois. Um bom exemplo é a música *Castigo* (1956) de Dolores Duran. Nesta canção, vemos uma mulher ambígua que tem iniciativa de questionar padrões morais, mas que ao mesmo tempo está vinculada a um estereótipo da felicidade conjugal.

Castigo

A gente briga, diz tanta coisa que não quer dizer
Briga pensando que não vai sofrer
Que não faz mal se tudo terminar
Um belo dia a gente entende que ficou sozinha
Vem a vontade de chorar baixinho
Vem o desejo triste de voltar
Você se lembra, foi isso mesmo que se deu comigo
Eu tive orgulho e tenho por castigo
A vida inteira para me arrepender
Se eu soubesse
Naquele dia o que sei agora
Eu não seria esse ser que chora
Eu não teria perdido você

<https://www.vagalume.com.br/dolores-duran/castigo.html>

Essa música, contrariando expectativas dos produtores musicais, fez enorme sucesso levando Maysa ao estrelato. Além da interpretação única, a letra da música mostrava uma mulher após uma desilusão amorosa. A temática amorosa, tão comum nas músicas da época, continua, a inovação fica na possibilidade da mulher expressar os sentimentos segundo o seu ponto de vista. A música, composta em primeira pessoa, dá mais veracidade ao discurso.

A maioria dos compositores escrevia em segunda pessoa (tu) ou em terceira pessoa (vós / você). Ou seja, verificamos nessas músicas, uma recorrência, ora o eu lírico masculino fala à mulher: “*Tu és divina e graciosa / estátua majestosa (...)*”, ora fala dela: “*Essa mulher indigesta / Merece um tijolo na testa*”, mas raramente o eu está em primeira pessoa. Já a maior parte das músicas que descrevem a mulher é escrita em primeira pessoa, com algumas exceções. É o caso da música *Essa mulher* de Joyce e Ana Terra (1979), música que faz parte do corpus deste trabalho.

3.3 Os efeitos patéticos

Para Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) “toda a argumentação visa a aumentar a adesão dos espíritos e, por isso mesmo, pressupõe a existência de um contato intelectual” (p. 16), “para argumentar é necessário ter apreço pela adesão do interlocutor, pelo seu consentimento, pela sua participação mental” PERELMAN E OLBRECHTS-TYTECA (1996, p. 18)

A música como todo discurso argumentativo consiste em transpor a adesão inicial que o auditório tem relativamente a uma opinião que lhe é comum para outra de que o orador quer convencer. No caso das músicas compostas por mulheres, precisam obter a adesão de um auditório que esteja em uma ideologia e fazer com que ele se convença de suas teses. Daí a importância que o orador deve possuir do seu auditório, das suas opiniões, das suas crenças, enfim, de tudo aquilo que ele tem por admitido. Estas devem ser as premissas da argumentação para o estabelecimento do contexto retórico: as teses sobre as quais há um acordo.

Estratégias persuasivas têm por objetivo levar o outro a aderir à tese apresentada no enunciado. Para isso o orador deve utilizar-se de técnicas que levem o auditório a crer no discurso. Entre os meios de persuasão estão os que derivam da emoção despertada no ouvinte, o *pathos*. Para Amossy (2005), “(...) o *pathos* é um componente essencial da argumentação, não como emoção expressa pelo orador, mas como tentativa de obter a adesão do auditório dirigindo-se a seus afetos”, as suas paixões. (AMOSSY, 2005, p.39)

Em retórica, o auditório é simbolizado pelo *pathos*. Para movê-lo, é necessário seduzi-lo, comovê-lo, persuadi-lo ou convencê-lo a partir de um acordo, de um casamento de interesses centrado nas crenças e paixões do auditório. (FERREIRA, 2010, p 17).

As paixões, de acordo com Aristóteles (2009) são todos aqueles sentimentos que, causando mudanças nas pessoas, fazem variar seus julgamentos. De um modo geral, o orador objetiva provocar certos efeitos no auditório e, para isso, usa determinadas estratégias linguísticas pelas quais a emoção pode ser desencadeada com o intuito de conduzi-la a um determinado juízo.

As paixões são respostas à representação, imaginária ou real, que fazemos dos outros e que os outros fazem de nós. “As paixões são ao mesmo tempo modos de ser, que remetem ao *ethos* e determinam um caráter” e respostas a modos de ser, o ajustamento ao outro. (MEYER, in ARISTÓTELES, 2000, p.XLII).

O auditório, ao ouvir uma música, posiciona-se como uma assembleia ou um juiz, que analisa e julga os argumentos utilizados para concordar ou não com a tese defendida. Nessa interação, onde as paixões são despertadas, ou cria-se uma empatia entre os participantes do discurso, levando-os à identificação, ou leva-se a uma ruptura, intensificando ainda mais a distância entre eles. Um bom exemplo desse movimento passional está na música “Amélia” de Mario Lago e Ataulfo Alves. Por muito tempo esta música despertou no auditório paixões diversas por seu discurso com tom fortemente machista. Enquanto muitas mulheres sentiam-se ofendidas e mesmo com raiva, os homens viam-se retratados por talvez passarem pela mesma situação e, nesse caso, a identificação é muito mais provável.

Para Aristoteles (2013) as paixões podem ser consideradas como guia interno do agir humano, e estão em estreita relação com a moralidade. Nesse caso, o auditório da música *Amélia*, movido pelas paixões, pode concordar ou não com os argumentos. No entanto, ao considerar o contexto em que a música foi escrita, supõe-se que os homens se identificaram com o discurso, mais do que as mulheres.

De acordo com o contexto histórico, a mulher que seguia o papel imposto a ela era digna de “respeito” e estava dentro dos padrões de moralidade e as que fugiam à regra eram condenadas. Não é à toa que essa música tão controversa e composta há tanto tempo ainda é lembrada e cantada por muitos. No entanto, mesmo após o lançamento dessa música, muitas outras foram compostas com o mesmo discurso “machista” e dominador, e pode-se constatar que em todas elas o compositor era do sexo masculino.

Para quebrar estereótipos, as mulheres passaram a escrever para tentar mudar essa suposta tentativa de manutenção do poder. Como vimos, as primeiras músicas compostas pelas mulheres, embora mostrassem uma mulher que não se conformava com sua situação, não abordavam temas polêmicos como o sexo, por exemplo.

As primeiras músicas compostas entre os anos de 1950 e 1960 mostravam uma mulher sofredora, mas que tinha capacidade para superar todos os problemas sem a ajuda do homem. Estava aí uma busca para a identificação do auditório com a tese defendida. Assim como o orador da música, as mulheres da época também passavam pela mesma situação, e encontrar alguém que tivesse coragem o suficiente para contar essas mágoas era o primeiro passo para o movimento passional.

Aos poucos, o discurso dessas músicas se modificou e acompanhou as conquistas das mulheres. Abordagem de temas como o sexo, menstruação, adultério, acompanhados por um vocabulário com gírias e palavrões foi a maneira encontrada por algumas compositoras, como Rita Lee, para mover as paixões do auditório, uma vez que o discurso patriarcal ainda era muito forte.

A escrita feminista, a princípio acusada de ser extremamente tendenciosa, dificilmente poderia ter percorrido outro caminho que não fosse o da radicalização, ou seja, para se contrapor a um discurso patriarcal de extrema opressão, só um outro discurso de libertação de mesma intensidade. (PEREIRA, 2015, p. 15)

Um exemplo disso é a música Rosa Choque composta por Rita Lee e Roberto de Carvalho em 1982. Esta música ainda hoje é considerada um dos hinos femininos desde que foi lançada como abertura do famoso programa da década de 80.

Rosa Choque (1982)

As duas faces de Eva

A bela e a fera

Um certo sorriso de quem nada quer

O sexo frágil não foge à luta

E nem só de cama vive a mulher

Por isso, não provoque

É cor- de-rosa-choque

Mulher é bicho esquisito

Todo mês sangra

Um sexto sentido maior que a razão
Gata borralheira, você é princesa
Dondoca é uma espécie em extinção.
<https://www.lettras.mus.br/rita-lee/48504/>

A canção, na época, chocava a alguns pela explícita referência à menstruação “*Mulher é bicho esquisito/ Todo mês sangra*”. O tema, mesmo para a época do lançamento, ainda era considerado polêmico para ser abordado em uma música.

Mesmo utilizando um tom irônico, a música não deixa de chocar as mulheres por seu discurso direto e forte. Mesmo hoje, poucas mulheres têm a coragem de expor ideias, que ainda hoje são consideradas tabus, assim como Rita Lee. Talvez, esse jeito de escrever, essa maneira de ver o mundo tenha sido responsável pela fama conquistada por ela.

As compositoras de hoje seguiram os passos de Maysa, Dolores Duran, Rita Lee, Joyce, que abriram o caminho para composições femininas para tentar mudar o ethos construído pelo homem por décadas. No entanto há ainda muito preconceito a ser vencido, principalmente pela sociedade que ainda vê a mulher inferior ao homem. Há ainda muitas canções a serem escritas por essas mulheres que, sem querer, tornaram-se símbolo de persistência feminina.

Ao analisar a participação da mulher na música podemos concluir que elas podem sim servir de exemplo para os jovens de hoje. Mas para isso eles, os jovens estudantes, precisam ter acesso a elas, e principalmente, precisam saber lê-las e interpretá-las para que, assim, possam construir uma nova visão, própria e coerente, com o mundo em que vivemos. Por esse motivo, no próximo capítulo veremos como a leitura retórica pode ajudar nesse processo.

CAPÍTULO 4

MÚSICA, MULHERES E LEITURA EM SALA DE AULA



<http://ultimosegundo.ig.com.br/educacao/2013-11-07/ensino-de-musica>

Antes de fazermos considerações sobre leitura de músicas em sala de aula, precisamos refletir o papel da retórica nesse processo. Primeiramente conhecida como a “arte da persuasão” a retórica também nos dá o embasamento teórico para a interpretação de texto. Pode ser aplicada a qualquer tipo de gênero textual, e uma vez que as canções compostas pelas mulheres têm como uma das finalidades, obter a adesão do auditório para a tese defendida, a leitura retórica torna-se importante ferramenta que pode ser aplicada em sala de aula.

4.1. Leitura, retórica e música

O processo de formação de leitores não é simples nem fácil, mas indispensável para qualquer um. A retórica de início esteve centrada no preparo do orador e do discurso. No entanto, atualmente, dado ao estudo da retórica na educação contemporânea: como uma teoria da compreensão.

A retórica surgiu como a arte da persuasão pelo discurso. No entanto, de acordo com Reboul (2004), a retórica pode também ser entendida como uma teoria

da compreensão de gêneros diversos. Nesse sentido, a Retórica pode ser utilizada como um recurso para o processo do desenvolvimento da leitura.

A leitura é o processo desenvolvido no indivíduo a fim de que este possa tomar contato com os diferentes tipos de texto e ainda perceber que os mesmos apresentam-se em estruturas diferentes. Estratégia retórica é o mesmo que falar sobre a importância de leitura. Ou seja, utilizar a retórica a fim de persuadir o leitor a ler, e dar importância significativa ao ato em si.

Reboul propõe uma função hermenêutica para a retórica, assim colocando:

Essa é a função hermenêutica da retórica, significando 'hermenêutica' a arte de interpretar textos. Na universidade atual, essa função é fundamental, para não dizer única. Não se ensina mais retórica como arte de produzir discursos, mas como arte de interpretá-los. [...] Mas aí a retórica recebe outra dimensão; não é mais uma arte que visa a produzir, mas uma teoria que visa a compreender. (Reboul, 2004, p.XIX)

A música está presente na vida das pessoas há muito tempo. Desde a antiguidade até hoje, é vista como um importante instrumento de ensino. Por se tratar de um texto persuasivo, as estratégias composicionais têm grande importância na interpretação do discurso. Assim, propor um estudo sobre a leitura retórica de letras de músicas nos permite analisar as estratégias retóricas de argumentação centradas no *ethos*, no *pathos* e no *logos*, elementos essenciais em qualquer análise:

A retórica não mais pretende, especificamente, ensinar a produzir textos, mas, sobretudo, objetiva oferecer caminhos para interpretar os discursos. Alargou-se e não se limita aos três gêneros oratórios, pois incorpora todas as formas modernas de discurso persuasivo (a publicidade, por exemplo, e até a própria poesia, considerada tradicionalmente não persuasiva). Apodera-se também, das produções não verbais e invade o cinema, o cartaz, a música, as artes, enfim. (FERREIRA, 2010, p. 46)

Reboul (2004, p. 90) afirma que a retórica é um diálogo. Diante de um texto o leitor pergunta: "Quem fala?", "Como fala?" e "A quem fala?", "Por que fala". Assim, ao responder *quem fala*, constrói-se o *ethos* do orador, *a quem se fala*, define-se o

auditório que se quer persuadir, e o *como se fala*, o leitor entende o objetivo do uso das estratégias no texto, portanto compreendendo a unidade do discurso, o seu motivo central.

Apesar de a retórica preconizar que a leitura do texto é suficiente para sua compreensão, a busca de quem fala, para quem aquele texto se dirige, quando aquele texto foi elaborado, as razões para tal produção textual, a que ideias ele se contrapõe e a forma pela qual essas ideias são expostas são informações úteis para o entendimento do contexto, do autor e de suas posições, além de evitarem desvios interpretativos. Essas questões referentes ao contexto são o início da leitura retórica.

Devemos levar em consideração que a leitura retórica não se limita à análise dos recursos argumentativos e persuasivos do texto. Ela estimula um diálogo frente ao texto, buscando que o leitor entenda como e por que o autor se coloca daquela maneira, ou seja, a leitura retórica também é um instrumento para que o leitor aprenda com o texto. O texto é um rico objeto de análise e informação. “E, assim, a leitura retórica postula que o texto tem autonomia e é entendido por si mesmo”. (Reboul, 2004, p.140).

A leitura retórica (...) não objetiva dizer que o texto tem razão ou deixa de tê-la. Nem por isso é neutra, pois não hesita em fazer juízos de valor, mostrar que tal argumento é forte ou fraco, que tal conclusão é legítima ou errônea. Critica e pondera, sem se abster de admirar, tendo como postulado que o texto, tanto em sua força quanto em suas fraquezas, pode ensinar alguma coisa. A leitura retórica é um diálogo. (Reboul, 2004, p.139)

A arte retórica fazia parte da formação humana, era ensinada como uma prática cultural, sendo parte daquilo que comumente se chama cultura geral. De forma dissociada e fragmentada, ainda é ensinada (em algumas aulas de redação, por exemplo), mas, seu lugar deveria ser reafirmado na educação, com estudos a ela dedicados. Como uma ferramenta intelectual, possui outra dimensão intelectual que não poderíamos deixar de mencionar: “A arte do discurso persuasivo implica a arte de compreender e possibilita a arte de inventar” (Reboul, 2004, p.XXI).

Além de propor uma leitura crítica e atenciosa do texto, a retórica estimula um diálogo frente ao texto, buscando que o leitor entenda como e por que o autor se coloca daquela maneira, por que tenta engajá-lo na leitura. Assim, o objetivo da leitura retórica não é dizer se o texto trata da verdade ou não. Ela “limita-se a mostrar como os elementos persuasivos tomam forma, como se configuram os argumentos, como os recursos de convencimento são infiltrados no discurso” (FERREIRA, 2010, p. 53). No entanto, embora a interpretação seja fruto da observação e análise do texto, ela não é neutra, pois implica juízo de valor sobre os argumentos, valorando-os como bons ou ruins, fracos ou fortes.

Segundo os documentos oficiais tais como os PCN’s (Parâmetros Curriculares Nacionais) que regulamentam o ensino no Brasil, cabe à escola desenvolver no aluno as principais competências linguístico-discursivas para torná-lo apto à vida em sociedade. Ler e interpretar os diferentes tipos de textos e de discursos (entre eles, o persuasivo) constitui uma dessas competências. Para que ela seja aprendida, é necessário que o aluno conheça a organização retórica predominante. Afinal, todo discurso apresenta uma construção retórica, “na medida em que procura conduzir o seu interlocutor na direção de uma determinada perspectiva do assunto, projetando-lhe o seu próprio ponto de vista, para o qual pretende obter adesão” (MOSCA, 2004, p. 23).

Enfim, tal como na Grécia Antiga, ainda hoje a retórica pode ser um instrumento fundamental para a formação das pessoas e para o exercício da cidadania.

4.2 A retórica das figuras

De acordo com Mosca (2004, p.23), a argumentatividade está presente em todos os discursos, constituindo, por sua vez, uma construção retórica, na medida em que procura conduzir o seu destinatário na direção de uma determinada perspectiva do assunto, projetando-lhe o seu próprio ponto de vista, para o qual pretende obter adesão.

Uma vez que a música busca a adesão do auditório, o orador utiliza-se das figuras de retórica como artifício da linguagem torna-se necessário entender como a importância que as figuras exercem nesse gênero. Nesse sentido, segundo Perelman e Tyteca (2014) “toda argumentação supõe uma escolha, que consiste, não só na seleção dos elementos que são utilizados, mas também na técnica da apresentação destes” (p. 188).

A argumentação ligou-se sempre aos estudos das figuras de retórica cujo papel “foi assumindo tão grande proporção que, em determinado período de sua história, a retórica reduziu-se ao seu exclusivo estudo” (MOSCA. Op. cit, p.34), o que gerou a imagem das figuras utilizadas apenas como ornamentos ou “figuras de estilo”.

As figuras de estilo são a principal forma de embelezar e de dar vivacidade ao discurso. Os oradores antigos viam as figuras como um meio de impressionar, de seduzir e de emocionar, isto é, de persuadir. Por isso, a função das figuras não é meramente decorativa. Pelo contrário, contribuem para que o discurso seja uma arma eficaz no debate oratório.

Desde a Antiguidade, provavelmente desde que o homem meditou sobre a linguagem, reconheceu-se a existência de certos modos de expressão, que não se enquadram no comum, cujo estudo foi em geral incluído nos tratados de retórica; daí seu nome de figuras de retórica. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 189).

Para Perelman e Tyteca (op. cit, p. 192) “consideraremos uma figura argumentativa se, acarretando uma mudança de perspectiva, seu emprego parecer normal em relação à nova situação sugerida. Se, em contrapartida, o discurso não acarretar a adesão do ouvinte a essa forma argumentativa, a figura será percebida como ornamento, como figura de estilo. Ela poderá suscitar a admiração, mas no plano estético, ou como testemunho da originalidade do orador”.

Nessa perspectiva, uma figura é considerada como argumentativa se, implicando uma mudança de perspectiva, seu emprego parecer normal à nova situação sugerida. Serão ao contrário figuras de estilo, aquelas cujo efeito argumentativo não é conseguido.

Perelman e Olbrechts-Tyteca acrescentam que para apreender o aspecto argumentativo das figuras, é preciso conceber a passagem do habitual para o não habitual e o retorno a um habitual de outra ordem, o qual foi produzido pela apresentação do argumento. Perelman (Apud MEYER p.106), dizia que o objetivo das figuras era evocar uma presença, reforçar ou atenuar, fazer ver melhor ou de um modo diferente aquilo que de outra maneira poderia permanecer despercebido ou percebido como algo não essencial.

Desse modo, ao elaborar seu discurso, o enunciador busca modos particulares de falar sobre determinado assunto ou objeto do mundo com o objetivo de causar o sentimento de “surpresa”, do “inesperado” ou “do novo”. Essa busca dentro de um determinado contexto discursivo funciona, desse modo, como uma estratégia argumentativa direcionada à persuasão do interlocutor. Assim, como o efeito de novidade produzido pela utilização da figura, elimina-se a leitura de senso-comum.

Tendo em vista os efeitos concretos das figuras no discurso Perelman e Tyteca (2014) propõem a seguinte classificação: Figuras de escolha; de presença; de comunhão.

As Figuras de escolha (de seleção ou de caracterização) procuram “impor ou sugerir uma caracterização” (GUIMARÃES, 1999, p.53). Segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014, p. 153), a “escolha dos termos, para expressar pensamentos, raramente deixa de ter alcance argumentativo”. Assim, podemos afirmar que a escolha dos termos para exprimir o pensamento se vincula a uma dimensão argumentativa. Em outras palavras, a escolha desses termos nunca é neutra e a tentativa de fazê-la neutra já é reveladora de uma técnica argumentativa. Ou seja, toda escolha linguística e discursiva, geralmente, tem uma razão de ser e possui força argumentativa.

Cada auditório possui valores admitidos que influenciam na hora do acordo e que, ao orador, servem de referência para escolher os argumentos. “É preciso fazer escolhas que funcionem persuasivamente que sejam importantes e pertinentes.” (FERREIRA, 2010, p. 128).

A metáfora, por exemplo, “permite uma ampliação dos significados daquilo que se está querendo dizer. Aproxima dois substantivos para ressaltar suas

similaridades sem descartar as dissimilaridades.” (FERREIRA, 2010, p.131) e, como não podia deixar de ser, está presente na canção. Ela representa em palavra o que a canção exprime em sentimento. É por meio da música, esse fenômeno da representação cultural popular, que a metáfora aparece em uma de suas formas mais expansiva e argumentativa.

Fiorin (2014, p. 34) define a metáfora como:

A metáfora é uma concentração semântica. No eixo da extensão, ela despreza uma série de traços e leva em conta apenas alguns traços comuns a dois significados que coexistem. Com isso, dá concretude a uma ideia abstrata, aumentando a intensidade de sentido. Poder-se-ia dizer que o sentido torna-se mais tônico. Ao dar ao sentido tonicidade, a metáfora tem um valor argumentativo muito forte. O que estabelece uma compatibilidade entre os dois sentidos é uma similaridade, ou seja, a existência de traços comuns a ambos. A metáfora é, pois, o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por similaridade, restringindo a extensão sêmica dos elementos coexistentes e aumentando a sua tonicidade.

Assim, o poeta tem licença para usar e abusar da metáfora. Ao se utilizar dela como parte de seu texto, esta figura de recurso poético faz dele o portador da sua voz e significância. E nesse momento, ele utiliza seu talento para dizer o que é preciso.

As Figuras de presença despertam o sentimento da presença do objeto do discurso na mente tanto de quem o profere quanto de quem o lê ou ouve. (Guimarães, 1999, p.154). Para Perelman e Olbrechts-Tyteca (2002, p. 161-168) o orador deve se esforçar para chamar a atenção para si e para aquilo que vai expor, deve “inserir os elementos de acordo num contexto que os torne significativos e lhes confira o lugar que lhes compete num conjunto”. Os autores consideram a repetição, a acumulação de relatos e o detalhamento como figuras de presença.

A repetição constitui a técnica mais simples para criar tal presença; a acentuação de certas passagens, pelo som da voz ou pelo silêncio por que as fazemos preceder, visa o mesmo efeito. A acumulação de relatos, mesmo contraditórios, sobre um dado sujeito pode suscitar e ideia da importância deste.

Entre as figuras de presença a repetição é, certamente, a mais utilizada, principalmente na propaganda e na música. O efeito de presença, segundo Ferreira (2010), acontece na construção da frase que ganha um efeito estilístico e, ao mesmo tempo, argumentativo. Quando o orador quer trazer realidades afastadas no tempo e espaço, as técnicas de apresentação são essenciais. O objetivo é criar uma presença na consciência do auditório.

As figuras de comunhão oferecem um “conjunto de caracteres referentes à comunhão com o auditório” (GUIMARÃES, 1997, p.156) São aquelas em que o orador pretende conseguir a adesão do auditório por meio de um acordo, trazendo à baila as tradições culturais ou os fatos notórios. As figuras de comunhão são as que, mediante procedimentos literários, o orador empenha-se em criar ou confirmar a concordância do auditório. A comunhão cresce igualmente por meio de todas as figuras pelas quais o orador se empenha em fazer o auditório participar ativamente de sua exposição, atacando-o, solicitando-lhe ajuda, assimilando-se a ele. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1997, p. 201-202).

(...) as figuras de comunhão tendem a obter do auditório uma participação ativa na exposição, visto que têm como finalidade criar ou confirmar a comunhão com o auditório “por força de referências a uma cultura, a uma tradição, a um passado comum entre o emissor do discurso e o ouvinte ou leitor (GUIMARÃES, 1997, p. 156)

As figuras de comunhão concedem um conjunto de caracteres referentes ao acordo, à comunhão com as hierarquias e valores do auditório que deve participar de forma ativa na exposição. A alusão é uma das figuras de comunhão que cria ou confirma a comunhão com o auditório, por força de referências a uma cultura, tradição, passada comum entre o orador e o auditório.

O compositor trabalha suas músicas como um orador que manipula a linguagem verbal, ou seja, organizando ideias que sejam capazes de persuadir, além de construir uma imagem de si digna de confiança. O compositor(a), para construir o *ethos* e provocar as paixões, o *pathos*, utiliza estratégias linguísticas próprias do gênero ao construir o seu discurso, o *logos*, e, dessa forma, persuadir o

auditório a crer em sua mensagem. As figuras de retórica tornam-se importante nesse sentido, pois estão diretamente ligadas às emoções.

4.3 A retórica do poder

Estudar retórica do poder neste momento torna-se importante para entender os mecanismos retóricos utilizados pelos compositores para construir o *ethos* da mulher em suas canções. A história geralmente nos é contada pelas vozes de quem detém o poder, e na música não é diferente. Durante muitos anos, o homem compositor construiu a imagem da mulher de acordo com a sua visão. Por esse motivo, a maior parte das músicas compostas, principalmente no período anterior aos anos 1960, período em que a mulher começou a conquistar direitos em diversos campos, mostrava uma mulher totalmente submissa ao homem.

No entanto, os homens não criaram conceitos, mas sim representações. As músicas refletiam o pensamento da época: o de que as mulheres deviam obediência e fidelidade aos homens, com o claro objetivo de sua manutenção. Assim, as mulheres que se subordinavam aos homens e exerciam os papéis sociais a eles atribuídos eram retratadas como “mulher de verdade” e eram consideradas “ideais”, já as que questionavam o ideal masculino, fugindo desse estereótipo, eram consideradas indignas de respeito e amor.

A linguagem pode ser entendida, por um lado, a partir de sua função na sociedade – como um meio de comunicação através do qual mensagens/informações são construídas e repassadas; mas também se pode compreender a linguagem como a própria comunicação, que é constituída na sociedade, ou seja, a linguagem reflete e refrata a própria sociedade. (GIORDANI, s.d)

Silva (2007) afirma que o discurso exerce um grande poder social, sendo que por meio deste constrói-se “identidades”, recriam-se “representações”. Assim, podemos afirmar que identidade e representações são, portanto, construtos sociais oriundos de práticas discursivas vigentes. Segundo Foucault (1994, p. 18) “é efetivamente no discurso que poder e saber se vêm articular”.

Na realidade, verdade só existe como exatidão dialética quando é resultante do confronto de opiniões contrárias. Se for condicionada a um só lado, não é verdade. É imposição de poder. Toda mensagem emitida por alguém para um grupo de pessoas, com interesse de persuadir, forma uma opinião majoritariamente comum. (SANTA CRUZ, 1992, p. 18)

As relações de poder entre homens e mulheres na família e na sociedade são práticas que se refletem na materialidade da linguagem. E, a música como discurso social de diferentes classes oferece pistas, para que percebamos os mecanismos de manutenção desse poder:

As estratégias de controle levam alguém a pensar, agir ou sentir de uma forma que talvez não partisse espontaneamente dessa pessoa. Essas estratégias estão ligadas à distribuição de poder e de autoridade, quer no espaço doméstico, quer na sociedade de modo geral. Para os homens, o êxito e o poder se refletem em todos eles. Para ser homem de “verdade”, deve ser capaz de manter a família, ser seu próprio senhor e, principalmente, mandar em outros homens. Seja o mais forte, tenha mais dinheiro, mais mulheres, mais poder sobre os outros. Se não for o mais forte, ele sucumbirá. Se não dominar, será dominado. (ROCHA COUTINHO, 1994, p. 20)

Na música popular brasileira, pode-se observar o discurso de poder em inúmeras composições, como em *Mulher indigesta*, de Noel Rosa (1932): “Mas que mulher indigesta, indigesta / Merece um tijolo na testa / Merece um tijolo na testa (...) Esta mulher é ladina / Toma dinheiro, é até chantagista / Arrancou-me três dentes de platina / E foi logo vender no dentista”. Aqui temos o discurso como manutenção do poder que o homem tem sobre a mulher. A “indigesta”, provavelmente é aquela que, após o período de conquistas no campo social, não se conforma em ser só a esposa confinada ao lar. O homem mostra que essa nova mulher não é digna de respeito e por esse motivo merece “apanhar” como forma de castigo.

Outros exemplos de manutenção do poder pode ser visto em duas outras músicas: no samba *Já-já*, composto por José Barbosa da Silva, o Sinhô e na composição *Boneca de pano* de Assis Valente. Na primeira, o homem, assim como

na música mulher indigesta, merece apanhar por “sair da linha” e desrespeitar as normas impostas a elas: “*Se essa mulher fosse minha / Apanhava uma surra já-já / Eu lhe pisava todinha / Até mesmo eu lhe dizer chega*”. Dessa forma o homem, não seria ridicularizado pela sociedade por se submeter aos “caprichos” de uma mulher.

A Música de Assis Valente composta em 1935 narra a vida de uma dançarina de cabaré que sob o domínio de seu homem perde a sua beleza e juventude para se tornar uma boneca de pano:

Boneca de Pano (1935)

Boneca de pano
Gingando num cabaré
Poderia ser boneca de louça
Tão moça mas não é
Poderia ser boneca de louça
Tão moça mas não é
Um dia alguém a chamou de boneca
E ela sendo mulher, acreditou
O tempo foi passando
E ela se desmanchando
E hoje quem olha pra ela não diz quem é
Em vez de boneca de louça
Hoje é boneca de pano
De um sombrio cabaré.

<https://www.lettras.mus.br/assis-valente/221596/>

O que chama atenção nessa música é o verso “*um dia alguém a chamou de boneca, e ela sendo mulher, acreditou*”. A alusão ao poder da linguagem sobre o sexo feminino é bastante clara, como se bastassem palavras bonitas para conseguir delas comportamentos desejados pelos homens, como se ela não tivesse nenhum desejo nem domínio sobre si.

Nessas músicas a mulher é, sobretudo, objeto do discurso masculino a partir de seu próprio imaginário. Logo, não é um ser real, mas construído retoricamente,

com o qual a mulher de carne-e-osso trava uma relação de espelho, buscando corresponder à figura cantada, ou dela se afastando.

Esta construção estereotipada se dá nas condições sociais concretas da sociedade brasileira, trazendo, portanto as marcas das relações de classe e comprometimento ideológico. Assim, o homem cria, na música, este ser idealizado e retrata de forma igualmente estereotipada a mulher possuída.

(...) o feminismo se coloca como um movimento social, como revolução cultural e luta ideológica, pois a mulher pretende libertar homens e mulheres dos estereótipos vergonhosos e constrangedores, para transformar as personalidades e mudar a qualidade das relações individuais e sociais. (GUTIERREZ, 1985: 118).

No século passado a mulher compositora era ainda minoria e as poucas que se arriscavam nessa área apenas reproduziam o discurso do dominador. Aos poucos a mulher foi ganhando espaço na sociedade. A revolução feminista da década de 1960 trouxe à tona uma nova questão voltada para o “empoderamento” feminino. É a busca do “poder”, de decidir sobre suas vidas, de trabalhar fora de participar de decisões importantes no campo político, por exemplo, enfim de viver com os mesmos direitos destinados aos homens.

A partir do momento que as mulheres passam a escrever a sua história há uma inversão da retórica do poder. Assim, a retórica da manutenção do poder, passa para a retórica da construção do poder das mulheres. Nos damos a liberdade aqui de fazer uma analogia como o termo “empoderamento” presente na vida das mulheres.

Essa busca pela igualdade de direito é refletida nas canções da maior parte das compositoras da atualidade. E é isso que observaremos na análise das canções no capítulo 5.

CAPÍTULO 5

ANÁLISE RETÓRICA: A CONSTITUIÇÃO DO ETHOS FEMININO E OS EFEITOS PATÉTICOS

Este capítulo dedica-se à análise de três canções compostas por mulheres entre os anos 1950 e 2000: *Resposta* escrita por Maysa em 1958, *Essa Mulher* composta por Joyce e Ana Terra em 1980 e *Pagu* (2000) de autoria de Rita Lee. Para a escolha das canções levamos em conta a representatividade das compositoras no contexto musical da MPB.

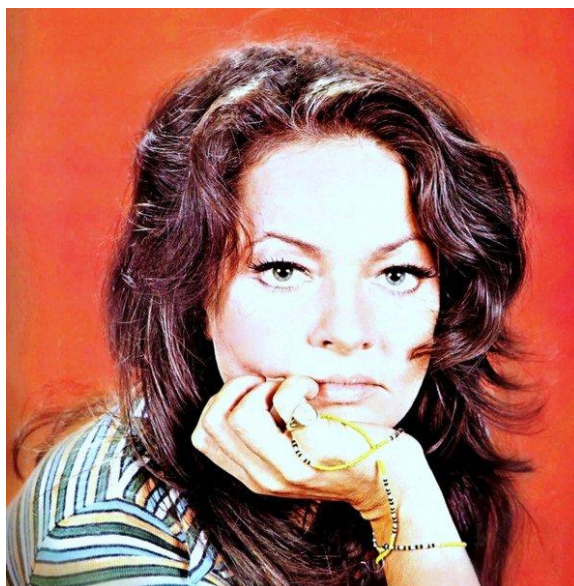
Maysa foi uma das primeiras a ganhar destaque da mídia por seu trabalho intimista e inovador para a época. Rompeu barreiras, tanto em sua vida sentimental como profissional e, de certa forma abriu caminhos para as futuras compositoras. A interpretação única de suas músicas a fez reconhecida e admirada por muitos, tanto que ainda hoje é considerada uma das maiores compositoras brasileiras; Joyce chocou a sociedade no final dos anos 1960 ao escrever músicas sob o ponto de vista da mulher, o que era incomum para a época. O seu disco “Feminina”, lançado em 1980, ainda hoje é considerado referência de discurso feminino; Rita Lee inovou ao abordar temas polêmicos nunca antes abordados por uma mulher. Em suas canções, conseguiu questionar as imposições de comportamentos do gênero feminino.

Três mulheres que hoje são referência no meio musical, tanto por suas interpretações, como pela dedicação em construir a imagem da mulher por ela mesma. Embora vivendo em épocas e costumes diferentes, todas precisaram enfrentar a resistência da ala masculina para ter suas músicas cantadas ao público. Hoje, são consideradas exemplos para todas as mulheres, que assim como elas, não aceitaram e não aceitam o papel que há muito tempo tentam lhes impor: a de esposa e dona do lar, apenas.

5.1 Maysa: Resposta – Resposta (1956)

Figura 17

Maysa



http://lounge.obviousmag.org/vitor_dirami/2012/02/maysa-o-canto-e-o-lamento.html

RESPOSTA (1956)

Ninguém pode calar dentro em mim
Esta chama que não vai passar
É mais forte que eu
E não quero dela me afastar
Eu não posso explicar quando foi
E nem quando ela veio
E só digo o que penso, só faço o que gosto
E aquilo que creio
Se alguém não quiser entender
E falar, pois que fale
Eu não vou me importar com a maldade
De quem nada sabe
E se alguém interessa saber
Sou bem feliz assim
Muito mais do que quem já falou
Ou vai falar de mim

<https://www.lettras.mus.br/maysa/220842/>

Para análise da canção, consideramos o contexto histórico e biográfico da compositora para delimitar o orador como alguém do sexo feminino. Seguimos esse conceito, pois a música apresenta um tom confessional tão presente na obra da artista. Apesar de, num primeiro momento a música poder representar tanto o sexo masculino quanto o feminino pelo uso dos pronomes ligados ao eu, o contexto de produção da época em que a canção foi escrita (1956) justifica a afirmação de que se trata de uma mulher: época em que as mulheres começaram a conquistar o direito de cantar suas histórias e angústias. Quase que a totalidade das canções escritas por Maysa reproduz o “estado de alma” de uma mulher martirizada e nesta canção não é diferente.

Ninguém pode calar dentro em mim
Esta chama que não vai passar
É mais forte que eu
E não quero dela me afastar

A determinação imposta pelo raciocínio apodítico e pelo discurso assertivo inaugura os primeiros versos da canção. O percurso retórico tem duas finalidades: construir o *ethos* da mulher pela sua própria voz (uma vez que, na época em que a canção foi composta, a maior parte das músicas era escrita segundo a visão de mundo do homem); e provocar efeitos patéticos no auditório para conseguir a sua adesão para o discurso. O orador enfatiza duas questões fundamentais no plano existencial: o poder do outro (ninguém pode) e o querer do próprio orador (não quero). Os advérbios de negação intensificam, pela figura de presença, a força de uma “chama” interior que, ao mesmo tempo em que dá um tom poético ao dizer, indica um estado e uma determinação (não vai passar / não quero me afastar).

Composta em primeira pessoa, o orador, para obter a confiança do auditório, realça característica do *ethos*: mostrar sua coragem e sinceridade ao expor sua vida e suas fraquezas ao auditório. Essa busca pela adesão por meio de qualidades do orador se dá pelo fato de que, ao construir o *ethos* de uma mulher que não pode ser “controlada” (o que fugia aos padrões da época) poderia provocar no auditório,

efeitos patéticos não desejados, como o ódio, por exemplo. A mescla constitutiva do *ethos* entre ser/parecer e querer/poder é, pois, fundamental para os propósitos do orador.

Divulgada pelas rádios, a canção tem como auditório universal tanto homens quanto mulheres, mas as paixões provocadas podem não ser as mesmas. Entende-se aqui por paixão o artifício que o orador dispõe para persuadir seu público a aderir a sua tese. No entanto conforme a interação na qual elas são despertadas, ou recriam a simetria entre os envolvidos no discurso, levando-os à identificação, ou tendem para a ruptura, intensificando ainda mais a distância entre eles.

O orador adota a estratégia de expor seus sentimentos de modo muito verossímil para, assim, mostrar ao auditório um dilema comum entre as mulheres da época: o de ter que se calar diante do mundo. Busca, assim, um efeito patêmico muito poderoso: provocar a compreensão apaixonada pelos direitos de sentir e de assumir uma condição que se insurge, de muitas maneiras, contra o discurso dominante. Se pensarmos no contexto histórico em que a música foi composta, o discurso da canção vai contra as regras de condutas impostas pela sociedade. Na década de 1950, o papel da mulher era muito limitado ao lar e à obediência estrita do discurso instituído por meio de critérios amplamente masculinos. Embora fosse o período em que surgiram as primeiras ideias feministas, ainda era muito forte, principalmente nas classes sociais mais altas, o discurso machista de que o lugar social da mulher era somente o de esposa e mãe.

O conceito de submissão da mulher era reforçado pelos meios de comunicação da época. E não estamos falando somente das músicas compostas pelos homens tocadas nas rádios, mas também das revistas femininas que mostravam o modelo de mulher ideal. Assim, para ser aceita na sociedade, as mulheres deveriam ser como as mulheres das revistas, caso contrário seriam criticadas nas canções. Um bom exemplo disso é a música Saudades da Amélia (1941) composta por Mário Lago e Ataulfo Alves, na letra a mulher de verdade era aquela que passava fome ao lado do seu homem e não aquela que fazia exigências, que não se calava.

Em outro plano, externo ao texto visto como um constructo retórico limitado à canção, o termo calar em: “Ninguém pode calar dentro de mim” também faz

referência a várias outras compositoras que, ao contrário de Maysa, não puderam cantar suas histórias. Murgel (2011) aponta que a despeito do que muitos pensam, Maysa, vista aqui como oradora, não foi a única compositora da época, muito pelo contrário, havia em 1950 um número significativo de compositoras que desistiram da carreira musical ao contrair o matrimônio. Esse fato pode explicar o porquê de, nos estudos sobre música, tão poucas mulheres serem citadas por suas composições.

Eu não posso explicar quando foi
E nem quando ela veio
E só digo o que penso, só faço o que gosto
E aquilo que creio

Os versos indicam uma ambiguidade ligada ao poder e ao querer: “não posso explicar”, pode reforçar o querer não dizer e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade, por desconhecimento, do instante de surgimento da chama. De qualquer modo, reforça o orador, o não dizer relaciona-se objetivamente com o querer: “só digo o que penso”, “só faço o que gosto”, e “aquilo que creio”. O crer dignifica o *ethos* de um ser determinado: faz o que quer, com a sinceridade dos que creem. Cria, assim, um universo estritamente ligado ao lugar retórico dominado “valor da pessoa”. Observe-se que o só (digo, faço, creio), como figura de presença, restringe o estar no mundo ao universo da subjetividade que precisa ser proclamada enfaticamente. O ato retórico precisa atingir o seu objetivo: mover o auditório, pelo declara-se sobre os procedimentos existenciais a crer no discurso. Dizer-se em primeira pessoa, de forma afirmativa e objetiva faz parte da constituição do *ethos*: a virtude da sinceridade por meio da coragem e da verossimilhança. O próprio título da música *Resposta* sugere que questionamentos anteriores, pressões sociais procuram conformar o orador à submissão. Há uma chama interior, porém que centra o mundo no “eu” e exclui todo o auditório: “ninguém pode calar dentro de mim/Essa chama que não vai passar”

Se alguém não quiser entender
E falar, pois que fale
Eu não vou me importar com a maldade
De quem nada sabe

O “ninguém” que constituía todo um auditório aparentemente excluído dos interesses do orador retorna agora de modo mais específico no “alguém”. O auditório, então, aparentemente universal, revela-se como particular. Há um alguém que pressiona, que pretende apagar a chama. Com relação às figuras de retórica, além das figuras de escolha, observamos o uso das figuras de presença nas anáforas. O efeito de presença acontece na construção da frase que ganha um efeito estilístico e, ao mesmo tempo, argumentativo. O objetivo é criar uma presença na consciência do auditório. O aparecimento de “alguém” mostra-se reforçado pela figura de presença que se estende por toda a canção: (...) **E não** quero dela me afastar (...) / **E nem** quando ela veio / **E** só digo o que penso, **só** faço o que gosto / **E** aquilo que creio / Se **alguém não** quiser entender/ **E** falar, pois que fale (...).

E se alguém interessa saber
Sou bem feliz assim
Muito mais do que quem já falou
Ou vai falar de mim

O tom enfático de constituição do ethos pela determinação se amplifica nos versos acima. O “alguém” ganha características passionais ligadas à raiva, ao desprezo sentido: “E se alguém interessa saber”. A antítese final (felicidade X infelicidade) indica, na peroração, o propósito de todo ato retórico: “sou bem feliz assim”. Quem já falou é “bem” menos feliz. A questão do poder, querer, fazer, se

resume na felicidade de ser e de estar no mundo, na determinação de fazer o que alimenta esse existir: uma chama que não poder ser vencida.

Com isso, a música *Resposta* composta por Maysa em 1956 tornou-se referência de discurso feminino na MPB. A construção de uma mulher que fugia aos padrões da época representou historicamente a busca da ruptura da hegemonia masculina na constituição do *ethos* da mulher. Mostra o espírito inquieto e libertador de uma mulher que tem vontades e desejos de seguir seus sonhos outrora podados pela sociedade. O auditório, então, é bem caracterizado: é maldoso e nada sabe.

Análise – M 1

Contexto	Ano de 1956
Figuras de retórica	Figuras de Escolha – Metáfora Figuras de Presença - anáfora
Qualidades do Orador	areté
Constituição do ethos	Mulher independente que não liga para o que os outros dizem
Auditório	Universal
Efeitos Patêmicos	Busca pela compaixão do auditório

4.2 Joyce: Essa mulher (1980)

Figura 18

Joyce Moreno



<http://experiencenomad.com/events/joyce-moreno-jazz-standard/>

ESSA MULHER (1980)

De manhã cedo essa senhora se conforma
Bota a mesa, tira o pó, lava a roupa, seca os olhos
Ah, como essa santa não se esquece
De pedir pelas mulheres, pelos filhos, pelo pão
Depois sorri meio sem graça
E abraça aquele homem, aquele mundo que a faz assim feliz
De tardezinha essa menina se namora
Se enfeita, se decora, sabe tudo, não faz mal
Ah, como essa coisa é tão bonita
Ser cantora, ser artista, isso tudo é muito bom
E chora tanto de prazer e de agonia
De algum dia, qualquer dia entender de ser feliz
De madrugada essa mulher faz tanto estrago
Tira a roupa, faz a cama, vira a mesa, seca o bar
Ah, como essa louca se esquece
Quanto os homens enlouquece nessa boca, nesse chão
Depois parece que acha graça
E agradece ao destino aquilo tudo que a faz tão infeliz
Essa menina, essa mulher, essa senhora
Em quem esbarro a toda hora no espelho casual
É feita de sombra e tanta luz

<https://www.lettras.mus.br/joyce/46706/>

O contexto retórico de produção desta canção, os anos 1980, é marcado por inúmeras conquistas das mulheres, como o direito ao divórcio. Já não estamos, mais na década de 1950, onde as mulheres eram proibidas de abordar temas polêmicos como os da canção escrita por Joyce e que veremos ao longo da análise.

De manhã cedo essa senhora se conforma
Bota a mesa, tira o pó, lava a roupa, seca os olhos
Ah, como essa santa não se esquece
De pedir pelas mulheres, pelos filhos, pelo pão

O *ethos* do orador do discurso equivale ao sujeito que “se inscreve no texto”, pois o discurso só se realiza no momento da sua interação com o outro, na negociação da distância entre orador e o auditório. É, enfim, o orador que move as paixões do auditório com seu *ethos*, para conquistar adesão pela eficácia do dizer.

Nesse sentido, o percurso retórico do orador dessa canção tem a finalidade de desconstruir a imagem da mulher criada unicamente para o lar. O *ethos* da mulher, que tem dupla jornada de trabalho começa, a ser construído nesses primeiros versos que mostram que a “Senhora” se conforma com os afazeres domésticos. O uso do pronome de tratamento *senhora* ao invés de mulher, já nos remete, com respeito, àquela que cumpre com suas obrigações de dona de casa e de mãe, e mais ainda que se “conforma” com esse destino. As metáforas utilizadas reforçam essa afirmação: “Bota a mesa, tira o pó, não se esquece”.

No entanto essa mulher que “seca os olhos” não é feliz como se esperava. O fato de cumprir as suas obrigações de esposa e mãe não somente a torna conformada com a situação. A “santa” do lar nos remete a mãe religião (que durante muito tempo ditou regras moais para o comportamento feminino). É santa, pois cumpre seu papel há muito instituído pela sociedade.

Depois sorri meio sem graça
E abraça aquele homem, aquele mundo que a faz assim feliz
De tardezinha essa menina se namora
Se enfeita, se decora, sabe tudo, não faz mal

Nesse trecho, temos o início da ruptura do *ethos* feminino, a “menina” frágil já não é mais a “senhora”. Ela tem a vaidade própria das jovens moças solteiras e por esse motivo “se enfeita”. O *sorrir meio sem graça* nos revela a felicidade em fazer o que gosta, mas ao mesmo tempo certa vergonha em fazê-lo. O homem a faz feliz, mas o fato de poder se arrumar também representa a felicidade. Há nesse trecho, uma ambiguidade: a “mulher de verdade”, cantada por Mario Lago e Ataulfo Alves anos antes é aquela que “não tem vaidade”. Ou seja, para ser santa, e senhora de respeito, de acordo com o discurso masculino, ela não pode ter vaidade, e a mulher da canção tem.

Com isso, vemos aqui a constituição do *ethos* de uma mulher vaidosa que se “enamora” de sua condição de mulher. Ela se arruma para si, e não para o seu homem. Os efeitos patéticos são ressaltados pelo orador pelo pronome de tratamento “menina”. O auditório é conduzido a crer, pela compaixão, que apesar de ser esposa, mãe e dona de casa, ela também é uma menina, frágil e sonhadora, que quer fugir de suas obrigações.

Ah, como essa coisa é tão bonita
Ser cantora, ser artista, isso tudo é muito bom
E chora tanto de prazer e de agonia
De algum dia, qualquer dia entender de ser feliz

Os conflitos existências são mostrados nesse trecho. A dupla jornada de trabalho apresentada: *dona de casa x artista* não faz a mulher tão feliz como era esperado. Percebemos isso com a antítese “prazer e agonia”. Ela chora tanto de “de

prazer” quanto de “agonia”. Dessa forma temos de um lado o conforto do lar *versus* a liberdade da rua, do trabalho como dançarina. Esse conflito constrói o *ethos* da mulher que quer viver o seus desejos, mas que ao mesmo tempo quer estar em sua casa. São os estereótipos marcados pelo contexto histórico feminista. Talvez o fato de querer seguir os ideais feministas a coloquem em confronto com seus próprios desejos. Os anos 1970 e 1980 são marcados por inúmeras transformações para as mulheres o que é representado pelo orador. Poder trabalhar fora é um deles, no entanto, essas transformações, para muitas mulheres, significaram o acúmulo de funções: a de dona de casa e de trabalhadora.

De madrugada essa mulher faz tanto estrago
Tira a roupa, faz a cama, vira a mesa, seca o bar
Ah, como essa louca se esquece
Quanto os homens enlouquece nessa boca, nesse chão

Os pronomes de tratamento “senhora” e “menina” deram lugar à “mulher”. É interessante observar que em muitos casos o termo mulher é usado como sentido pejorativo de alguém sem valor que não merece respeito, nem compaixão. O lugar retórico representado pela madrugada também reforça esse tom. Mulher de respeito não vive na madrugada, não tira a roupa.

Quando o orador diz algo, vale-se de um momento da invenção – etapa que consiste em procurar, em uma espécie de armazém (lugar retórico), uma forma de criar um argumento que mova seu auditório. Os lugares, portanto, estão ligados à exploração da hierarquia de valores do auditório, reforçam a intensidade da adesão que suscitam e ficam à disposição do orador para citação dos argumentos. Assim o local de trabalho a transforma em outra: a que faz os homens felizes. É o lugar da qualidade, onde a mulher se sente realizada, se solta sem se lembrar das convenções sociais.

Depois parece que acha graça
E agradece ao destino aquilo tudo que a faz tão infeliz
Essa menina, essa mulher, essa senhora
Em quem esbarro a toda hora no espelho casual
É feita de sombra e tanta luz

Mais uma vez temos a ambiguidade da felicidade X infelicidade o que reforça o ethos da mulher que sofre com os dilemas das mulheres modernas: seguir os desejos ou as convenções. Será que uma mulher não pode ser feliz por fazer o que quer?

O orador constrói o seu texto em terceira pessoa: essa mulher o que nos leva a pensar que ele fala de outra pessoa. No entanto na última estrofe há a revelação do tom confessional da canção: Essa menina, essa mulher, essa senhora / Em que esbarro a toda a hora no espelho”. O tom enfático da constituição do *ethos* se mostra no último verso da canção: “É feita de sombra e luz”. Ou seja, o orador é feito de *luz*, representado as virtudes das mulheres e de *sombra* que representa o que não é considerado o ideal. Assim, temos a constituição de uma mulher real que sofre, mas também que é feliz com o que faz.

Para concluir, na música *Essa mulher*, composta em 1980 por Joyce e Ana Terra, vemos a construção do *ethos* da mulher artista dos anos 1980. Apesar falar especificamente das cantoras, essa música representa todas as mulheres com dupla jornada de trabalho. Aquelas, pós-movimento feminista, que conquistaram o direito de trabalhar fora, mas que por fim, somente agregaram tarefas. Ela é dona de casa, cuida da casa e dos filhos, mas também trabalha fora para prover o sustento do lar.

A partir dos anos 60, as mulheres começaram a conquistar direitos na sociedade e a mudar o panorama constituído por séculos de repressão social. Um dos exemplos foi o controle da reprodução que o gênero feminino conquistou após a invenção da pílula anticoncepcional que chegou ao Brasil em 1960 e ganhou

popularidade rapidamente. Os movimentos que buscavam conquistas sociais para o gênero feminino tiveram grandes avanços e ganhos entre as décadas de 60 e de 80.

Essa música, composta em terceira pessoa constrói o *ethos* da nova mulher brasileira. É a representatividade da mulher da época, da mulher que trabalha, mas que vive os seus sonhos sem se resignar apenas ao lar. Isso se deve ao fato de que, segundo Azeredo (2011), mesmo a mulher conseguindo seu espaço, ainda é de sua inteira responsabilidade o trabalho doméstico. Enfim, é de consenso de que a mulher ao conquistar direitos agregou-os as suas já impostas responsabilidades.

Análise – M2

Contexto	Ano de 1980 – 2º fase do movimento feminista
Figuras	Metáfora
Qualidades do Orador	areté
Constituição do ethos	Mulher independente que tem dupla jornada de trabalho mas que cuida da casa e dos filhos
Auditório	Universal
Efeitos Patêmicos	Compaixão

4.3 Rita Lee

Figura 19

Rita Lee



<http://gente.ig.com.br/cultura/2016-11-05/rita-lee-biografia.html>

Pagu (2000)

Mexo, remexo na inquisição
Só quem já morreu na fogueira
sabe o que é ser carvão
Eu sou pau pra toda obra,
Deus dá asas à minha cobra
Minha força não é bruta,
não sou freira nem sou puta
Porque nem toda feiticeira é corcunda,
nem toda brasileira é bunda
Meu peito não é de silicone,
sou mais macho que muito homem
Sou rainha do meu tanque,
sou Pagu indignada no palanque
Fama de porra-louca, tudo bem,
minha mãe é Maria ninguém
Não sou atriz, modelo, dançarina
Meu buraco é mais em cima
<https://www.lettras.mus.br/rita-lee/81651/>

PAGU

Mexo, remexo na inquisição
Só quem já morreu na fogueira
sabe o que é ser carvão

O orador constrói, por meio de um raciocínio apodítico, o *ethos* de uma mulher em particular, mas que representa todas as mulheres que, assim como Pagu (que dá nome à música) viveram à frente de seu tempo. Embora a canção tenha sido composta no ano de 2000 a música metaforicamente nos remete à época da inquisição. O trecho em questão: “*Mexo e remexo na inquisição*”, faz alusão às mulheres que foram queimadas na fogueira por serem acusadas de bruxaria. Há nesse trecho a construção do *ethos* da mulher determinada, que “mexe e remexe”, mesmo sabendo das consequências que esse ato pode causar: a fogueira (ou a condenção moral).

Sobre o *ethos*, Amossy (2005, p.09) afirma que “todo ato de tornar a palavra implica a construção de uma imagem de si” e com a música não foi diferente. Dessa forma os recursos disponíveis como as figuras de retórica de escolha, presença e comunhão (metáforas metonímia, ironia, entre outros) possibilitavam a manifestação de repúdio à realidade da época, como também protegia o orador.

Vemos aqui a busca pela adesão do auditório à tese defendida. O *eu* (mulher) sabe que entre o auditório há aqueles que também foram condenados pela sociedade: “Só quem já morreu na fogueira / sabe o que é ser carvão”. Busca-se a aproximação do auditório pela empatia, pois ele, por aproximação, entende a sua história. “Pagu”, mulher, foi condenada por seus atos, assim como outras mulheres (que fazem parte do auditório) que, como ela, foram punidas e perseguidas por não seguirem estereótipos.

A Inquisição também chamada de Santo Ofício, era formada pelos tribunais da Igreja Católica que perseguiram, julgavam e puniam pessoas acusadas de se desviar de suas normas e condutas. “Só quem já morreu na fogueira / Sabe o que é ser carvão”, nos remete às punições sofridas por todos aqueles que eram contra as

leis impostas pela igreja, assim durante a “inquisição” muitas mulheres morreram queimadas.

O fato das mulheres serem perseguidas e condenadas durante a inquisição Na Idade Média nos explica essa relação de poder existente em nossa sociedade e, segundo a canção, a perseguição que sofrem até hoje. Naquela época as mulheres “bruxas” conheciam e entendiam sobre o emprego de plantas medicinais para curar enfermidades e epidemias nas comunidades em que viviam, por esse motivo possuíam elevado “poder social”. Assim as bruxas não surgiram espontaneamente, mas foram fruto de uma campanha de terror realizada pela classe dominante. Poucas dessas mulheres realmente pertenciam à bruxaria, porém, criou-se uma histeria generalizada na população, de forma que muitas pessoas passaram a perseguir e condená-las a morte. (ANGELIN, 2016). Assim, podemos dizer que as bruxas foram os bodes expiatórios dos maus pensamentos de uma sociedade cheia de medos, de vícios e de impotência, e que até hoje sofrem por serem diferentes ou por exercerem algum tipo de influência considerada negativa pelo resto da sociedade.

Com isso, vemos a construção do discurso por meio do argumento da autoridade. O orador pode falar tudo o que vai falar, pois já passou pela inquisição, já foi julgado e condenado. Assim, falar da inquisição torna-se um recurso retórico de aproximação da realidade, para tornar o texto mais verídico possível, já que foram as mulheres que sofreram a pena da morte pelo fogo.

Há também a busca de uma identidade feminina diferente da construída pelo homem. Nessa canção o orador constrói o *ethos* da mulher em oposição ao senso comum de que ela não pode fazer o que quer, mas o que a sociedade permite. A ruptura com os paradigmas fica evidente nos versos seguintes no momento em que o orador, de maneira direta, aponta as características da mulher.

sou pau pra toda obra
Deus dá asas à minha cobra
Minha força não é bruta,
não sou freira nem sou puta

Há nos versos acima uma clara alusão à oposição *fragilidade* (mulher) X *força* (homem), conceitos formados há muitos anos: a mulher é fragil, por esse motivo não pode fazer o que o homem faz. No entanto o orador busca no auditório a aceitação de que a mulher é tão capaz quanto o homem para participar de situações não permitidas até então.

“*Eu sou pau pra toda obra / Deus dá asas à minha cobra*”. Aqui há a utilização de dois ditados populares para construir o *ethos* da mulher do texto. O primeiro ditado: “*eu sou pau pra toda obra*”, no contexto de produção equivale a “servir para tudo”, mesmo para o que é considerado inadequado às mulheres. O outro verso não é fiel ao ditado: “*Deus não dá asas à minha cobra*” (em tradução literal: Deus não dá o que não podemos suportar). Modificando o ditado, modifica-se a interpretação. “*Deus dá asas a minha cobra*” significa que mesmo sendo “cobra” incapaz de voar, a mulher pode lutar por seus ideais. Há nesse trecho a referência ao masculino. Quando o orador diz “*sou pau*” e “*minha cobra*”, há o uso da metáfora que remete ao homem e pode ter conotação sexual, pois remetem ao órgão masculino e conseqüentemente à virilidade, à força e poder.

“*Minha força não é bruta / Não sou freira nem sou puta*”. Em “*minha força não é bruta*”, o uso do advérbio de negação, criadora da antítese, “não” mostra a diferença da mulher em relação ao homem. Tem “força”, mas não é uma força “violenta” e “cruel”. Não é a força física e sim a força intelectual, moral. Ou seja, tem força para enfrentar os problemas de frente. Já as palavras “freira” e “puta” se opõem em sentidos. A mulher, não é livre de pecados como a “freira”, nem tão cheia de pecados como a “puta”. Ela está no meio termo. É uma mulher comum, com virtudes (das freiras) e defeitos (das putas). É uma mulher normal.

Temos aqui a ruptura de um tabu sexual e moral, tão presente nas canções compostas pelos homens, principalmente entre as décadas de 1920 e 1950. As mulheres que não seguiam as normas impostas pela sociedade eram consideradas vulgares e “putas”. Esse trecho também nos remete as ideias da Idade Média, onde havia a separação santa, representada pela virgem Maria e a puta, a mulher pecaminosa que corrompeu o seu homem, Eva. A mulher mãe é a santa, já a que não segue as convenções morais e religiosas é considerada “puta”.

Porque nem toda feiticeira é corcunda
nem toda brasileira é bunda
Meu peito não é de silicone,

A visão estereotipada e estética da figura feminina se traduz bem neste trecho. Ao citar que “... nem toda feiticeira é corcunda”, temos uma alusão à própria forma física da mulher que poderia ser aqui vista como metáfora: A corcunda seria o próprio peso imposto pela sociedade que tenderia a declinar a cabeça, ou seja, a mulher que é obrigada a se submete ao homem “abaixando a cabeça”, aceitando tudo. Em contraponto temos nas frases: “... *nem toda brasileira é bunda / Meu peito não é de silicone*”. Nesses versos há uma crítica contra os estereótipos. A palavra “bunda”, nesse caso faz alusão ao corpo da mulher como um todo que remete também a sua sexualidade. O fato de a mulher ser caracterizada pela “bunda” (característica física) mostra o pré-conceito, machista: o de que a mulher não é inteligente, pois tem como único atributo a “bunda”.

Sou mais macho que muito homem
sou Pagu indignada no palanque

Em “sou a rainha do meu tanque / sou Pagu indignada no palanque”. A palavra “tanque” metaforicamente nos remete ao taque de guerra usado em combate. Neste território ela manda, é a “rainha”. Lá se sente dona de suas ações. O palanque é o lugar da qualidade, pois o orador se sente fortalecido nesse lugar. Ainda nesta estrofe, a autora cita novamente o nome de Pagu pseudônimo de Patrícia Rehder Galvão, jornalista e escritora brasileira. Pagu e Oswald de Andrade, seu primeiro marido, eram militantes do Partido Comunista e, conseqüentemente, participavam ativamente das passeatas organizadas pelo partido. Dessa forma o referente “palanque” remete às vezes em que Pagu falou abertamente sobre seus ideais ao povo. É a mulher subindo ao palanque passando a ter vez e voz. Passa a assumir cargos de chefia e a exigir iguais condições de direitos. A mulher se torna figura importante e atuante em meio à sociedade deixando de lado o papel figurativo ao protagonizar também as ações.

Há aqui a constituição do *ethos* da mulher corajosa, que não é frágil como a sociedade supõe: “*sou mais macho que muito homem*”, em oposição ao *ethos* masculino que conseqüentemente não é tão forte como pensa. Há ainda uma questão interessante, o fato do ser tratado como macho o leva a uma condição de animal, ou seja, um ser que não tem consciência das suas capacidades: ele não é tão forte como pensa.

Fama de porra-louca, tudo bem,
minha mãe é Maria ninguém
Não sou atriz, modelo, dançarina
Meu buraco é mais em cima

Há neste trecho o uso da enumeração: não sou atriz, modelo, dançarina que deriva a qualidade das pessoas. Assim, em uma sociedade em que se valoriza a beleza das mulheres e também as características ligada a sedução. O orador coloca-se como alguém que não faz parte desse grupo. Há assim a afirmação que a mulher pode se tornar algo além de atriz, modelo e dançarina, estereótipos de

beleza e feminilidade e mesmo assim continuar sendo mulher. Dessa forma, temos a constituição do *ethos* pela negação.

Minha mãe “Maria Ninguém” é do povo. É como muitas tantas outras que criam seus filhos sem reconhecimento da sociedade. Maria ninguém, João ninguém e Zé ninguém são expressões populares, com nomes comuns e vidas também comuns. A utilização de uma dessas expressões intensifica o tom da mensagem, pois o nome Maria é um dos nomes mais comuns no Brasil.

Percebemos em “Maria ninguém” a intertextualidade com a música de Carlos Lyra composta em 1960. Na música a “Maria” apesar de não ser ninguém é muito em comparação às outras: Só que tem que ainda é melhor / Do que muita Maria que há por aí / Marias tão frias, cheias de manias. O orador se diferencia das outras pela qualidade e não pela quantidade.

Maria ninguém (1960)

É Maria e é Maria meu bem
Se eu não sou João de nada
A Maria que é minha
É Maria ninguém
Maria ninguém
É Maria como as outras também
Só que tem que ainda é melhor
Do que muita Maria que há por aí
Marias tão frias, cheias de manias
Maria ninguém
É um dom que muito homem não tem
Haja visto quanta gente que chama Maria
E Maria não vem
Maria ninguém

“*Não sou atriz-modelo-dançarina*”. Vivemos em uma época em que essas profissões são valorizadas pelas mulheres. Talvez seja pelo fato de poder aparecer

na mídia e ganhar fama. No entanto há outras formas de arte como a que Pagu fazia (poeta e escritora) e que Rita Lee faz (cantora e compositora). A mulher não precisa aparecer em revistas ou televisão para ser valorizada. Há aqui a não aceitação dos padrões estéticos impostos pela sociedade.

A metáfora “*meu buraco é mais em cima*” faz um trocadilho com o dito popular “meu buraco é mais em baixo”. O buraco mais em cima, nesse caso, significa que a mulher da música, não faz apenas o que os outros esperam que ela faça. É uma mulher que transgredir normas e que faz e “fala” o que quer.

Com isso temos a constituição do *ethos* da mulher **independente**, que é “*pau pra toda obra*”; **indignada**: “Sou Pagu indignada no palanque”; **moderna**: “fama de porra louca tudo bem”, **forte**: “sou mais macho que muito homem”; e **transgressora**: “Meu buraco é mais embaixo”. Pagu representa todas as mulheres brasileiras. Mulheres essas que, como ela, lutaram e ainda lutam contra uma sociedade machista e preconceituosa.

Assim podemos afirmar que a “Pagu” da canção é uma entre tantas outras: é mulher, é trabalhadora e é amante. É alguém que vive além das aparências e que julga ter os mesmos direitos dos homens, embora ainda reine no seu tanque. É alguém que tem o “buraco mais em cima”, ou seja, que tem boca para gritar para o mundo seus desejos e angústias. Que tem força intelectual e moral, que não tem somente virtudes ou defeitos “não é freira e nem puta”, mas que quer se destacar e mostrar suas qualidades.

Podemos concluir que não é por acaso que esta música é considerada um hino do feminismo, pois podemos ver ao longo do discurso, temos um orador que tentando persuadir o auditório do seu ponto de vista. Há uma amplificação em tudo o que diz. A mulher é aquilo que é e ponto final.

Análise – M3

Contexto	Ano 2000
Figuras	Metáfora
Qualidades do Orador	areté
Constituição do ethos	Mulher indignada / corajosa / moderna
Auditório	Universal
Efeitos Patêmicos	aceitação

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideremos, primeiramente, que o *ethos* é o orador como princípio, uma imagem de si, capaz de responder às perguntas que suscitam debates e negociações histórico-sociais-filosóficas. O *ethos* é mesmo o orador que, por mais que se esforce, não consegue escapar à afirmação de sua afetividade nos momentos em que fala ou se cala. A constituição do *ethos* carrega em si um sentido histórico fundamental para entendimento de nosso estar no mundo. Por isso, nesta pesquisa tivemos como objetivo analisar quais recursos retóricos são utilizados na constituição do *ethos* feminino em músicas populares brasileiras compostas por oradores do sexo feminino.

Consideremos, também, que a música é uma expressiva forma de demonstração da arte nacional e que os compositores e compositoras concebem, no ato criativo, traços caracteristicamente brasileiros, até capazes de enunciar um *ethos* da música propriamente brasileira. Nesse sentido, o *ethos* se traduz pelo esforço consciente de muitos e muitos compositores que, à sua maneira, traduzem fortes aspectos psicológicos e sociais do brasileiro comum.

Enfim, o gozo artístico, que atinge orador e auditório, se realiza por meio de valores que implicam identificação nos rumos da história. Se a sociedade reflete-se nas canções, o ato retórico de tantos e tantos oradores reflete-se no comportamento social. Como o *ethos* se move para o interior e exterior do orador, possui um caráter dinamizador das massas populares e não exige qualquer espécie de refinamento para absorvê-lo. Por isso, é interessante que os caminhos pedagógicos da leitura tratem do gênero canção como uma dimensão textual-discursiva importantíssima para a produção de leitura. Nesse sentido, esta dissertação objetivou também, sugerir meios de aferição de leitura em sala de aula. .

Para isso, utilizamos como referencial teórico os estudos sobre retórica, fazendo um paralelo entre os estudos clássicos de Aristóteles e a nova retórica de Perelman. Além disso, fizemos um breve percurso sobre a história da mulher na música para tentar entender o porquê ainda hoje as mulheres têm pouca representatividade como compositoras. Nesse percurso, que historicamente não exige muito esforço de compreensão em função da estrutura social que vivemos

desde o descobrimento do país, embute-se um princípio artístico fundamental: a canção, seja qual for o seu propósito, é um grito que não pretende apenas ser belo, mas, sim, funcionar como um impulso para soluções de questões vitais de seu meio e de seu tempo. A canção, vista como discurso, busca efeitos de sentido que, para muitos e a princípio, pode ser um estimulador da alienação social. Em nossa perspectiva, porém, é sempre um instrumento que se vincula à funcionalidade da sociedade. A música, seja qual for, é um espelho da condição sensual e patética de uma sociedade.

O interesse pelo tema surgiu da constatação de que mesmo hoje, pós-revolução feminista, poucas mulheres compositoras são mencionadas em pesquisas sobre o tema. A ideia do *ethos*, nesse sentido se fundamentaria na crença primeira de que entre os movimentos da música e os movimentos psicossociais existem relações íntimas que descortinam um influxo determinado sobre o caráter e o comportamento humano. O apagamento da mulher na história musical do Brasil não se restringe apenas às faculdades volitivas ou a estados de ânimos passivos. Há muito mais nas ondas do discurso que revelam/escondem o efetivo relacionamento entre música e condições humanas de uma dada sociedade.

A música que advém de oradores do sexo feminino não pode ser vista apenas como representação de um afeto, mas, sim, como uma polêmica retórica pela materialização de ideais que se insurgem contra a cultura dominante e, nesse gesto de fortificação do próprio *ethos*, todos os fatores sociais, econômicos, éticos e culturais se amalgamam para dar o tom de uma arte caracteristicamente feminina e brasileira, ainda que de modo pálido e reprimido.

A questão do direito à voz, pois, é fundamental para o movimentar criativo e definidor de uma condição social. É nesse momento que o *ethos* necessita, sempre e mais, de, primeiro, conseguir atingir um auditório; depois, de influenciá-lo por meio do despertar de estados de ânimo. Essa condição talvez explique o porquê de no meio artístico, na maioria das vezes, as oradoras sejam lembradas apenas pelas interpretações das músicas e não pelas composições.

A Folha de São Paulo, por exemplo, fez uma enquete em 2001 com várias pessoas ligadas à música, como cantores e produtores musicais, para saber quais compositores eram mais lembrados e o resultado não surpreendeu. Rita Lee, a

compositora mais lembrada teve apenas 13 votos em oposição aos 113 votos recebidos por Tom Jobim. Só esse fato já demonstra a hegemonia histórica masculina no meio musical.

A questão aqui reside no plano histórico do mostrar-se: Rita Lee é uma compositora contemporânea, que conquistou a indústria midiática em igualdade com tantos outros oradores masculinos. Impôs-se com uma rebeldia, às vezes até juvenil, para representar emblematicamente um modo de ser da mulher brasileira. Ainda assim, na luta histórica para consolidação de um *ethos*, avaliado retoricamente pelo lugar da quantidade, ainda é bem menos lembrada e considerada como autoridade expressiva no cenário da canção brasileira de 2001. De qualquer modo, surgir numa lista de compositores lembrados é avanço no sentido de projetar o uso artístico da língua como oportunidade para expressão de sentimentos historicamente reprimidos por forças externas de repressão das marcas do sujeito no discurso.

Ressalte-se, entretanto, que, contrariando as expectativas do discurso comum, no Brasil há um número significativo de compositoras que são praticamente desconhecidas. Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel, doutora em História pela Unicamp, em sua pesquisa de Pós-Doutorado em História e cultura, ao fazer um levantamento, em diferentes arquivos, do número de compositoras brasileiras entre os séculos XIX e XXI encontrou um total de 7.440 compositoras com cerca de 34.713 obras. Explicações mais simples sobre esse fenômeno do desconhecimento estão na constituição da imagem da mulher que, por muitos anos, foi construída discursivamente segundo a visão do homem, pois o ofício de compositor era estritamente destinado a eles. Às mulheres, quando muito, cabia somente o papel da interpretação dessas músicas, o que reforçava o *ethos* da mulher submissa e a relação de poder enraizados em nossa sociedade. Essa hegemonia impôs um silêncio significativo e inquietante, pois a impressão geral causada incidu em uma versão social da própria mulher, pois, a consciência de si está, sempre e poderosamente, presente na consciência que o outro – o auditório – tem do orador. Como o silêncio significa potentemente, o auditório brasileiro, responsável pelo discurso dominante, atribuía adjetivos ligados à fragilidade do *ethos feminino* na expressão de si e de seu *modus vivendi* para passar a ideia de uma “verdade”.

Julgamos a questão toda, pois, residia na impossibilidade de fazer ecoar o que já estava sendo produzido, muito também em pela aceitação, mesmo entre as

próprias mulheres, de que a voz do sujeito enfraquecido socialmente só existe a partir da consciência que o outro tem dele. Sete mil quatrocentas e quarenta oradoras-compositoras, porém, não erguiam essa bandeira passiva e silenciosa. Essas vozes, ainda que poucas diante de um universo predominantemente masculino revelam a consciência do sujeito feminino no país e não fala apenas a partir da consciência do outro também dele, mas, sim, a partir de impulsos interiores identitários e, até, revolucionários contra o discurso da manutenção do poder..

Na década de 1950 ainda que quantitativamente pouco conhecidas, as mulheres aos poucos conquistaram direitos discursivos. No plano retórico, o alvo reside na ampliação do auditório. Valendo-se do impulso cultural e criativo Brasil dos anos 60 e a interligação das diversas artes, a voz feminina assumiu uma corporalidade e promoveu um elemento essencial do discurso retórico: construir-se à revelia do discurso dominante, construir-se por meio de um discurso instituinte poderosamente voltado para os efeitos patéticos de um interior há tanto contido e desconhecido. Nomes como Maysa, Dolores Duran, Dona Ivone Lara, Joyce, Rita Lee, Adriana Calcanhoto, Pitty, para citar apenas algumas delas se destacaram no meio artístico, não só devido às suas composições que mostravam a mulher sob um ponto de vista identitário, mas também, para além do discurso enunciado, por viverem suas vidas fora dos padrões estabelecidos pela sociedade patriarcal e, nesse sentido, construírem, também de fora para dentro, um contexto retórico fundamental para a criação e manutenção de um modo de ser feminino na canção popular.

Percebemos nessas canções analisadas a construção do *ethos* da mulher por outra perspectiva: a do próprio sujeito da história. O tom das canções, ligado à prática ordinária, faz ecoar uma voz amante e nem sempre terna de alguém que não aceita os mandos e desmandos do marido, mas, sim, a de alguém que ama outro alguém sem se assujeitar aos caprichos historicamente adquiridos pelos homens no discurso dominante. E a voz do *ethos feminino impõe-se* por meio de temas considerados tabus para assim convencer o auditório a aderir a uma tese em que a figura do orador é próprio argumento.

O *ethos* feminino nas canções populares brasileiras do século passado pode ser visto como uma espécie de ponto final de um questionamento secular sobre

comportamento moral e ético. Por outro lado, o *ethos* instaurado é também o princípio de um novo questionamento sobre o que se pode considerar, na modernidade, como identidade feminina. As canções construídas por oradoras do sexo feminino, pois, carregam o desejo de impressionar pateticamente os auditórios, reúnem um conjunto de valores implícitos e de respostas pertinentes para questões secularmente sedimentadas. As canções, eivadas de valores e de hierarquias retóricas ligadas ao preferível, provocam *pathos*: enraivecimento, indignação, desprezo, desejos, enfim, movimentos de alma que, na canção popular, ganham corporificação discursiva e altamente persuasiva.

No universo retórico, o orador (compositor, cantor), concebe (cria) sua música com a finalidade de direcionar o auditório a acreditar em uma tese. Dessa maneira, a música provoca o *pathos*. Para conquistar essa atenção, é necessário saber como captá-la, como selecionar os artifícios linguísticos necessários à persuasão. Ao abordar temas como a desilusão amorosa, a solidão, o desejo de viver fora dos padrões pré-estabelecidos, o orador tenta se aproximar do auditório por meio das figuras de retórica.

As compositoras, então, valem-se de artifícios para convencer o auditório de que ele deve aceitar a tese apresentada: a de que as mulheres têm desejos, opiniões, sonhos e que em muito se assemelham aos homens, embora sejam sempre radicalmente diferente deles. Dessa forma, as figuras de retórica foram utilizadas nas canções como um meio de impressionar, de seduzir e de emocionar, sobretudo como um meio de desfilar paixões num cenário construído entre o dilema que impõe valores morais rígidos e o desejo de liberdade sem fronteiras.

Há, nas canções, um percurso atitudinal que, às vezes com extrema singeleza, às vezes com um tom fortemente amargo e bélico, dimensiona o *ethos* feminino. Tudo indica que o desejo que move a constituição do *ethos* recorre a um desejo primeiro de dimensionar os problemas enfrentados pelos valores atribuídos ao feminino, a fim de apagar a força, a coerção, o conflito e reafirmar, pelo discurso, a concepção de justiça, de abrandamento da hierarquia secularmente considerada natural entre pessoas de sexos diferentes.

A respeito da leitura retórica das letras dessas músicas em sala de aula, podemos ressaltar a importância em mostrar o ponto de vista da mulher e não

apenas a do homem. Como uma ferramenta intelectual ela possui outra dimensão intelectual que não poderíamos deixar de mencionar: “A arte do discurso persuasivo implica a arte de compreender e possibilita a arte de inventar” (Reboul, 2004, p.XXI).

Todas as possibilidades trazidas pela retórica deveriam ser retomadas e reintroduzidas na educação, assim como faziam os gregos que valorizavam o ensino da retórica nas escolas como artifício fundamental na educação dos jovens. Assim, torna-se importante repensar sua reintrodução no ensino de tal forma que faça interface com todas as áreas do conhecimento com que poderia contribuir. Enfim, que faça parte da formação humana. “E aprender a arte de bem dizer é já e também aprender a ser” (Reboul, 2004, p.XXII).

Para finalizar, podemos afirmar que as músicas populares são ferramentas passíveis de uso através de metodologias que podem trabalhar as habilidades e competências previstas pelos documentos oficiais. A retórica pode ser um instrumento valioso na busca de uma competência leitura, unida a uma conscientização dos papéis sociais tanto das mulheres quanto dos homens.

REFERÊNCIAS

- ALAMBERT, Zuleika. **A mulher: uma trajetória épica (Esboço histórico – da antiguidade aos nossos dias)**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S.A. IMESP, 1997.
- AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. São Paulo: Contexto, 2005.
- ANDRADE, Mario de. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- ANDRADE, Valeria. **Notas para um estudo sobre as compositoras da música popular brasileira – século XIX**. Travessia. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina.
- ANGELIN, Rosângela. **A caça às bruxas: uma interpretação feminista**. Jornal on line Catarinas. Disponível em <http://catarinas.info/a-caca-as-bruxas-uma-interpretacao-feminista/>. Acesso em 20 de Abril de 2018
- ARISTÓTELES. **Obras Completas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. **A política**. Trad. Nestor Silveira Chaves. 2ªed. Ver. Bauru, SP: EDIPRO, 2009.
- _____. **Arte retórica**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985.
- _____. **Retórica das paixões**. Prefácio: Michel Meyer; introdução, notas e tradução do grego Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AZERÊDO, S. **Preconceito contra a mulher: diferença, poemas e corpos**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- BASSANEZI, Carla Silvia Beozzo (et. al). **A mulher na Idade Média**. Campinas: Editora da Unicamp, 1986.
- BASTOS, Rafael Menezes. **A origem do samba como invenção do Brasil: Sobre “feito de oração” de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções tem letra)**. Revista Brasileira de Ciências Sociais n.31 ano XXI, p. 156-177, São Paulo, SP, 1996.
- BAUER, Carlos. **Breve história da mulher no mundo ocidental**. São Paulo: Xamã: Edições Pulsar, 2001.
- BELTRÃO JUNIOR, Synval. **A musa: mulher na canção brasileira**. Prefácio de Antonio Cândido. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.
- BEZERRA DE MENEZAS, Adélia. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2. Ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.
- BOECIO. **Tratado de música**. Prólogo, traducción, notas e apêndices de Salvador Villegas Guillén. Ediciones Clássicas: Madrid, 2005.
- BUELOW, George. **Rhetoric and Music**. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Oxford University Press Published, INC, 2001 vol. 21, pp.260 - 275.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Trad. Renato Aguiar. 15. Ed. Rio de Janeiro: Civilizações Brasileiras.

CALAZANS, Cybele; NUNES, Rosane da S. **Mulheres na MPB – construindo uma nova identidade**. INTERCOM, XIV Congresso de Ciências e Comunicação na Região Nordeste. Recife, PE, 2012, p. 17.

CANDE, Roland De. **História Universal da Música**. Vol. 1. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2001.

CANO, Rubén López. **Musica y Retórica en el Barroco**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

CAROL NAINÉ. **Seis brasileiras que canta contra o machismo**. In Site G1, disponível em <http://especiais.g1.globo.com/musica/2016/g1-lista-6-brasileiras-que-cantam-contra-o-machismo/>, 2016.

CARRANZA, Brenda. **Catolicismo Midiático**. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2011.

CASTANHEIRA, Carolina Parizzi. **De Intitutions Musica, de Boécio**. Livro 1: Tradução e Comentários. Belo Horizonte, MG. Universidade Federal de Minas Gerais. Biblioteca Digital de UFMG.

CASTELO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989.

CASTELO BRANCO, Vitorino Prata. **A arte da oratória ao alcance de todos**. Antonio de Carvalho editor. São Paulo: 1963.

CASTRO, Tiago de Lima. **Descartes, música e as paixões: um diálogo de época**. Anais do SEFIM. V.3. n.3, 2017.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. **A imagem pública do músico e da música na antiguidade clássica: desprezo ou admiração?** *Revista História*. São Paulo, v. 26, n. 1, 2007.

COULANGES, F. de. **A Cidade Antiga: estudos sobre o culto, o direito, as instituições da Grécia e de Roma**. São Paulo: Hemus, 1996.

CHAUÍ, MARILENA. **Introdução à história da filosofia**. Cia. das Letras, São Paulo, 2005.

DILMAR, Miranda. **Nós a música popular brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**: 8. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1984.

DUARTE, Vitor Ricardo. **Argumentação e retórica como ferramentas intelectuais e seu lugar no ensino**. Seminário Internacional de Texto, Enunciação e Discurso. Porto Alegre / RS, Setembro de 2010.

FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB – a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2006.

FERREIRA, Luiz Antonio. **Leitura e persuasão: princípios de análise retórica**. São Paulo: Contexto, 2010.

FIORIN, José Luiz. **Linguística e Retórica** (p. 12-24) e *A Dimensão figurativa na Retórica* (p. 25-28) In Figuras de Retórica, São Paulo: Contexto, 2014.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Trad. Leandro Konder. 4. Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2. Ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FREDERICO, Edson. **Música: breve história**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

FREIRE, Vanda L. B., PORTELA, Ângela C. H. **Mulheres compositoras: da invisibilidade à projeção internacional**. In: Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas. ANPPOM, 2013.

GALINDO, Cláudia Sabbag Ozawa. **Mulher, poesia e música no tempo dos trovadores e dos cantadores modernos**. Londrina: Eduel, 20014.

GATTI, Patrícia. **A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668 – 1733)**. Campinas – São Paulo: Unicamp, 1997.

GIORDANI, Rosselane. **As relações de poder exercidas através do discurso**. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, 2011. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt>

GRANJA, Carlos Eduardo de Souza Campos. **Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

GOMES, José Roberto de Paiva. **Sapho simposiasta do imaginário social grego e a recepção do mito no séc. XIX**. Revista Hélade – Volume 1, número 1, 2015)

GUIMARÃES, Elisa. **Figuras de Retórica e Argumentação** (p. 145-160), em MOSCA, Lineide do Lago Salvador. Retóricas de Ontem e de Hoje. São Paulo: Humanitas, 1997.

GUTIERREZ, Rachel. **O feminismo é um humanismo** – o sentido libertário da luta da mulher. São Paulo: Nobel, 1985.

HUPFER, Maria Luisa Rinaldi. **As Cantoras do Rádio: símbolo da nascente industrial cultural brasileira**. São Paulo: Senac Editoras, 2009, p. 72.

LANG, H. **Music in Western Civilization**. London: J. M. Dent, 1941.

LEITÃO, Eliane Vasconcelos. **A mulher na língua do povo**. Coleção Universidade Viva. Vol. 4. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1988.

LESSA, Fábio de Souza. **O feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

_____. **Mulheres de Atenas: Mélissa – do Gineceu à Agorá**. Rio de Janeiro, Mauad X, 2010.

LOBO, Philippe. **Modos Gregos: Curso completo**. s.n.t. Disponível em: https://studiosol-a.akamaihd.net/gcs/cifraclub/contrib/tutoriais/-apostila_modos-_gregos_pdf.pdf Acesso em: 10 de abril de 2018

LUCAS, Monica. **Retórica e estética na música no século XVIII**. Revista Art. Cultura. V.9, n.14. Uberlândia, 2007.

MARINI, Marcelle. **O lugar das mulheres na produção cultural: o exemplo da França**. In: DUBY, George e PERROT, Michele (org.) História das mulheres V: O Século XX. Porto: Edições Afrontamento.

MARQUES, Jorge. **Finas flores: Mulheres letristas na canção brasileira**. Oficina Raquel. Rio de Janeiro, 2015.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **O samba da falsa mulher alegre**. Revista de História, 2017.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. **Algumas técnicas corporais na Renovação Carismática Católica**. Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião, Porto Alegre, ano 2, n. 2, p. 119-151, set. 2000. Disponível em: <seer.ufrgs.br/CienciasSociaiseReligiao/article/download/2163/851> Acesso em: 25 abril de 2018.

MENEZES, Andrea. **Aplausos para ela**. UBC. Publicação União Brasileira de Compositores, 2017. Acesso pelo site: <http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticias/8523>

MESTI, Diogo Norberto. **O éthos da música e da cidade grega**. Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte – UFOP. Minas Gerais, 2012.

MEYER, Michel. **A retórica**. Revisão técnica Lineide Salvador Mosca; tradução Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. **Retóricas de ontem e de hoje**. São Paulo: Humanitas, 2004.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Entre Capitus, Gabrielas, Tigresas e Carolinas: o olhar feminino na canção popular brasileira**. Revista Estudos Feministas. Janeiro Junho, 2007.

_____. **A canção no feminino**. Anais do XXVI Simpósio de História – ANPUH. São Paulo, julho de 2011.

_____. **Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX E XX**. Revista do Centro de Pesquisa e formação. nº3, novembro de 2016.

NABAIS, João Maria. **A história esquecida da mulher na música**. Suplemento das Artes e Letras do Jornal O Primeiro. Janeiro de 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **O regime militar brasileiro: 1964-1968**. São Paulo: Atual, 1998.

NASSER, Najat. **O Ethos na Música Grega**. Boletim do CPA, Campinas, nº4, jul/dez 1997.

NUNES, César Aparecido. **Desvendando a sexualidade**. 2.ed. São Paulo: Papyrus, 1987.

PEDERIVA, A. B. **Anos dourados ou rebeldes: juventudes, território, movimentos e canções.** São Paulo: 2004.

PEREIRA, Valeria Cristina Ribeiro. **A representação da mulher na música popular brasileira e a voz autoral de Rita Lee: eu poético em tradição e ruptura.** Revista Verbo de Minas. Centro Superior de Ensino de Juiz de Fora – MG, 2015.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA L. **Tratado da Argumentação: a nova retórica.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. **Argumentação.** In Enciclopédia Einaudi - Vol.11. Imprensa nacional-casa da moeda, Lisboa, 1987.

PLATÃO. **A República.** Trad. Carlos Alberto Nunes. 3º Ed. Belem: EDUFPA, 2000.

PLATÃO. **Diálogos: Timeu, Critias, o Segundo Alcibíades, Hipias Menor.** Belém: UPPA. GEU, 1986.

PRAHAS, Marcelo. **Música ajuda no processo de terapia.** In: Vittude Blog: <https://www.vittude.com/blog/musica-terapia/>, 2016. Acesso em 20 de Fevereiro de 2018.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1030.** 4. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO, Lucio; SANCHES, Pedro. **Mulheres ficam marginalizadas.** Folha de São Paulo on-line. Acessado em 20/01/2017.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RUSSO, Mary J. **O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade.** Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

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

SANTO AGOSTINHO. **Confissões.** Coleção Os Pensadores. Cap. 33: “O prazer do ouvido”. São Paulo: Nova Cultura, 2000.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade.** São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____; HOMEM DE MELO, Zuza. **A canção no tempo 85: anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957.** São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção: Ouvido Musical)

_____; HOMEM DE MELO, Zuza. **A canção no tempo 85: anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985.** São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção: Ouvido Musical)

SILVA, Maritza Maffei da Silva. **Mulher, identidade Fragmentada.** In ROMERO, Elaine. Corpo, mulher e sociedade. Coleção corpo e motricidade. Campinas, SP: Papirus, 1995.

_____. **Questões de retórica.** Linguagem, razão e sedução. Trad. Antonio Hall. Edições 70, LDA. Lisboa/Portugal, 2007.

SILVA, T. T. **O currículo como fetiche –** A poética e a política do texto. Autêntica, 2007.

SOUZA, André Ricardo. **Igreja in Concert:** Padres Cantores, Mídia e Marketing. São Paulo: Annablume. Fapesp, 2005.

SPANN, James Frederick. **A influência da música popular na mídia sacra contemporânea.** In: Música na Igreja. Revista Teológica da Associação de Seminários Teológicos e Evangélicos. Simpósio, ano X, número 16, São Paulo, 1977.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção: melodia e letra.** São Paulo: Escuta, 1994.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **As mulheres e a história: uma introdução teórica metodológica.** Dourado/MT: Ed. UFGD, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate.** São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Música e cultura popular: vários escritos sobre um tema e comum.** São Paulo: Editora 34, 2017.

TOMÁS, Lia. **Música e Filosofia: estética musical.** São Paulo: Irmão Vitale, 2005.

TROCH, Lieve. **Mística feminina na Idade Média:** Historiografia feminista e descolonização das paisagens medievais, 2013.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e Gênero: a construção da identidade feminina.** 2. ed. Caxias do Sul, RS: Educs, 2013.

VARGAS, António Pinho. **Música: pode e discurso como produtores de subalternidade.** Humus Universidade do Minho, 2012.

SITES CONSULTADOS

<http://almanaque.folha.uol.com.br/chiquinha.htm>

<http://chiquinhagonzaga.com/wp/biografia/>

<http://dicionariompb.com.br/>

<http://www.donaivonelara.com.br/vida.php>

<https://www.lettras.mus.br/>

<https://letrasweb.com.br>

<https://www.vagalume.com.br>

<https://www.propagandashistoricas.com.br>

<https://www.littlethings.com/1950s-good-housewife-guide>

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/giordani-rosselane-as-relacoes-de-poder-exercidas-atraves-do-discurso.pdf>

<https://tudorbrasil.com/2016/07/20/a-mulher-no-renascimento-tradicao-versus-empoderamento/>

<http://www.ubc.org.br>