

## CANÇÃO INTERROMPIDA – AS COMpositoras BRASILEIRAS DOS ANOS 30/40

*Jorge Marques*

*Resumo: As obras das compositoras brasileiras dos anos 30/40 constituem um universo continuamente ignorado/apagado da história da Música Popular Brasileira. Este artigo procura investigar as razões que levaram tais mulheres a serem postas à margem da historiografia musical do Brasil. Além disso, objetiva-se analisar os manejos artísticos desenvolvidos por tais compositoras. O trabalho, portanto, busca resgatar nomes alijados do processo histórico de uma das mais reconhecidas manifestações artísticas nacionais.*

*Palavras-chave: Música Popular Brasileira; autoria feminina; gênero e cultura.*

No campo dos estudos de gênero, é notório que aqueles referentes à produção literária de autoria feminina vêm sendo, nos últimos anos, uma das vertentes mais significativamente exploradas pelos meios acadêmicos brasileiros. Sendo assim, o caráter sistemático dado às análises empreendidas faz com que, nos dias de hoje, uma série de escritoras até então postas à margem pelo cânone alcancem, pouco a pouco, um espaço destacado nos estudos literários ou, ao menos, sejam reconhecidas enquanto artistas que figuraram na historiografia da Literatura Brasileira. Sem dúvida alguma, a grande quantidade de estudos produzidos nos cursos de Pós-Graduação em Letras nas universidades do país é a responsável pelo (re)nascimento do interesse pelas obras

destas escritoras. É interessante notar, porém, que, se esta realidade conseguiu alcançar o campo da literatura tradicional, o mesmo não ocorreu no âmbito da Música Popular, onde restam diversos nomes de compositoras apagados/esquecidos/menosprezados. O trabalho aqui apresentado tem como tema central toda uma geração de artistas que tiveram seus nomes praticamente retirados da história do cancionário popular do Brasil: as compositoras que, nos anos 30/40, estiveram produzindo e divulgando letras de canções dentro dos meios de comunicação então disponíveis.

A gênese deste trabalho ocorreu quando da produção da dissertação de mestrado intitulada *A fina flor da Música*

*Popular Brasileira – estudo da autoria feminina no cancioneiro popular* (MARQUES, 1997). Dentro do plano de trabalho empreendido, a terceira etapa da pesquisa renderia um panorama histórico da autoria feminina no cancioneiro popular do Brasil. Neste contexto, foi possível constatar que vários dos registros historiográficos que dão conta de nosso cancioneiro popular costumam afirmar que, com o fim da produção musical de Chiquinha Gonzaga,<sup>1</sup> instaurou-se um vázio no universo de compositoras. Segundo esta concepção, a atuação de mulheres enquanto letristas somente teria lugar novamente nos anos 50 com nomes como Dolores Duran e Maysa. A repetição por vezes exaustiva desta afirmativa e/ou o mero ato de não mencionar o nome de nenhuma mulher compositora atuante durante os anos 30/40 levaram-me à realização de questionamentos como: será esta assertiva realmente verdadeira? Nenhuma compositora conseguiu, naqueles idos, vencer o bloqueio formado nos meios de comunicação e trazer a público seu trabalho? O “caso” Chiquinha Gonzaga seria, neste sentido, completamente isolado das outras gerações de compositoras brasileiras, não tendo havido nenhuma mulher que tenha se espelhado na figura da então veneranda compositora e partido para a composição musical? A partir de tais questionamentos meramente intuitivos, foi realizada a pesquisa a fim de se levantarem possíveis nomes de compositoras brasileiras dos anos 30/40. Sebos de discos e instituições como o Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional ajudaram a, num trabalho quase arqueológico, levantar a existência de nomes hoje em dia desconhecidos do grande público e mesmo de leitores/

ouvintes especializados na área de estudo em questão. Nossas fontes de pesquisa, portanto, disseram respeito a discos das cantoras/compositoras e a de intérpretes que gravaram as canções das artistas. Partituras de canções coletadas no Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional também fizeram parte de nossas fontes primárias de estudo. Entretanto, a instituição supracitada parece ser uma exceção dentre instituições públicas no sentido de possuir material referente à pesquisa empreendida. Na grande maioria dos casos, o que se pode observar é a completa inexistência de informações acerca das compositoras dos anos 30/40. Em função, talvez, deste deserto de informações, várias razões costumam ser arroladas por alguns estudiosos para confirmar a equivocada tese. De todas, a mais comum culpa os preconceitos sociais existentes à época. Um exemplo claro deste tipo de posicionamento é o mantido pela pesquisadora Terezinha Mendonça (1982, p. 97). Analisemos o seu ponto de vista:

Merecem ser refletidos [...] os motivos que determinam a ausência de letras de música compostas por mulheres nas décadas de 1930/1940. Ocorre que, naquela época, as mulheres não tinham ainda se apropriado de um discurso através do qual pudessem se constituir como seres humanos participantes [...].

Observe-se, por exemplo, que, até 1945 [as mulheres] não podiam participar da vida política do país [...] ou seja, a mulher não tinha ainda uma voz que pudesse ser significativa. [...] *Por este motivo, se existiram mulheres compositoras, não chegaram a ter acesso aos meios de comunicação.*

Cabem algumas observações com relação ao trecho acima transcrito. A primeira é que constitui inverdade a

afirmativa que dita que, antes de 1945, a mulher não tinha participação ativa na vida política do país. Pelo contrário, a participação feminina em instituições como a ANL e o Partido Comunista era algo bastante destacado. A segunda observação diz respeito ao fato de a estudiosa incorrer em um outro grave – e comum (!) – erro, ao supor que nenhuma mulher brasileira atuou como compositora durante os anos 30/40.<sup>2</sup> Este equívoco pode ser creditado, como já foi anteriormente observado, ao reduzido número de informações existentes acerca das compositoras da época.<sup>3</sup> Tal fato pode ser considerado de grande gravidade, posto que, esquecendo tais compositoras, apaga-se da historiografia musical brasileira o nome de mulheres que corajosamente ousaram furar uma série de bloqueios, produzindo e divulgando suas canções em um sistema então dirigido exclusivamente por homens. Porém, é evidente que, numericamente, poucas foram as mulheres que ousaram, naqueles idos, levar ao grande público sua produção musical. Neste trabalho, destacamos três delas: Bidu Reis, Dora Lopes e Carmen Miranda. Tratemos das duas primeiras inicialmente.

Bidu Reis (pseudônimo de Edila Luiza) iniciou sua carreira no rádio, atuando como cantora. Ao lado de Emilinha Borba, formou, na rádio Mayrink Veiga, a dupla *As Moreninhas*. Foi uma cantora competente, sem nunca ter alcançado, entretanto, a categoria de estrela do rádio. Como compositora, produziu baiões, sambas e boleros, dentre os quais podemos destacar “Bar da Noite”, “Caminhos Diversos”, “Incompreendida” e “Interesseira”.

Dora Lopes cultivou sempre em sua obra “melodias que retratam o espírito de nosso povo” (MESSIAS, [1994]). Teve mais de 300 composições registradas em disco, fato que sinaliza a boa aceitação que o meio musical demonstrou em relação a suas canções. Cantora talentosa, conseguiu marcar sucessos com álbuns como *Enciclopédia da gíria* (LOPES, [1994]) e *Esta é minha filosofia* (LOPES, [1985]). Manteve-se na ativa até os fins da década de 1970, atuando em discos que continuavam a registrar diversas composições de sua autoria.

Bidu Reis e Dora Lopes parecem não ter pretendido inovar o mundo dos boleros e sambas-canções típicos da época. Imersas num mar de amores contrariados, solidões infundas e traições cruéis, Bidu e Dora lidaram, em grande parte de suas obras, com o ambiente de penumbra e dor-de-cotovelo tão em voga na época, e que teve em Nora Ney a intérprete diletta. Exemplo perfeito deste clima de desbragada amargura é o samba-canção “Bar da Noite”, parceria de Bidu Reis e Haroldo Barbosa. Eis a letra completa da música:

Garçon, apaga essa luz  
 Que eu quero ficar sozinha  
 Garçon, me deixe comigo que a mágoa que  
 eu tenho é minha  
 Quantos estão nessas mesas  
 Bebendo tristezas, querendo ocultar  
 O que se afoga no copo  
 Renasce na alma, desponta no olhar  
 Garçon, se o telefone  
 Bater e se for pra mim,  
 Garçon, repita pra ele que eu sou mais feliz  
 assim  
 Você bem sabe que é mentira: mentira  
 noturna de bar  
 Bar, tristonho sindicato  
 Dos sócios da mesma dor  
 Bar, que é o refúgio barato  
 Dos fracassados do amor!  
 (BARBOSA; REIS, [s/d])

O clima de escuridão interior do eu-lírico, a contrastar com as luzes do bar, reproduz a obsessão, comum na época, por imagens que ressaltassem ambientes enevoados por um *fog* de depressão. Bidu instala um clima de passionalidade a partir de sintagmas como “bebendo tristezas” ou “afoga no copo”; expressões que, por sinal, denotam o caráter boêmio de uma mulher “moderna”, posto que freqüentadora de bares e locais suspeitos. Aliás, talvez por isso mesmo, uma punição inclemente se abate sobre tal espécie de mulher que, embora “liberada”, resta como um ser maltratado pelo amor.

Bidu Reis e Dora Lopes podem ser consideradas, até certo ponto, como compositoras que se caracterizaram pelo conservadorismo de suas propostas artísticas: melodicamente, beberam da fonte dos ritmos ditados pela moda da época; tematicamente, investiram em uma imensa galeria de amores infelizes; esteticamente, elaboraram imagens que podiam variar radicalmente entre a grandiloqüência de Orestes Barbosa e a singeleza equilibrada de Noel Rosa.<sup>4</sup> De uma forma ou de outra, as duas compositoras optaram por promover a contínua reprodução de modelos consagrados, previamente digeridos por público e mídia. Tais modelos, seguidos como padrão ideal, eram delineados e produzidos por homens. Portanto, parece que, entre criar e reproduzir, as duas compositoras optaram pela segunda alternativa.

De outra estirpe é a reduzida, porém bastante significativa, produção de autoria de Carmen Miranda. Até hoje o maior símbolo da nacionalidade brasileira no exterior, Carmen Miranda foi uma multimídia *avant la lettre*: cantora, atriz e compositora. Artista maior,

*brazilian bombshell*, estrela de Hollywood. Múltiplos talentos, alguns mais bem explorados que outros – a faceta “compositora”, por exemplo, foi abafada pelas outras. Fazer parte do *star system* hollywoodiano tinha seu preço – e seu tempo – e este faltou a Carmen Miranda depois de ela ter sido alçada ao primeiro time de estrelas do cinema norte-americano. Porém, enquanto esteve entre nós, a artista conseguiu, em suas letras, cultivar uma dicção ligeiramente diferenciada das obras de Bidu Reis e Dora Lopes. Tomemos como paradigma a canção “Os Hôme Implica Comigo”, parceria de Pixinguinha e Carmen Miranda:

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

Eles gosta da gente  
Eu já sei porque é  
É porque eles não pode  
Viver sem muié

Meu Deus, eu já não posso mais...

Eu não gosto dos hôme  
Porque me são ruim  
Quarquê falta que eu faço  
Eles falam de mim

Meu Deus, eu já não posso mais...

Eles pensa que eu sou dessas  
Garota de arengação  
Mas estão muito enganados  
Comigo não, violão!  
(PIXINGUINHA; MIRANDA, 1930)

Uma revista é um meio de comunicação limitado – o leitor deste artigo tem somente em suas mãos a letra escrita por Carmen Miranda nos idos de 1930. Não tem acesso à graça da interpretação, à imitação do sotaque caipira feita pela cantora, aos meneios

de voz que causam impressão de humor à música. Uma letra de música sozinha posta num papel é, a bem da verdade, análoga ao roteiro de um filme, a metade de uma entidade autônoma: a canção. Por isso mesmo, quando temos a nossa frente a interpretação ensejada por uma artista de personalidade tão forte como Carmen Miranda, lamentamos que o público leitor não tenha acesso a todos os outros componentes que integram a obra. De qualquer maneira, fica o texto de Carmen – o eu-lírico duas vezes reprimido, duas vezes posto à margem: mulher e semi-alfabetizado. Neste sentido, Carmen, utilizando a via humorística, dá continuidade à tradição inaugurada por Chiquinha Gonzaga e desvela, mesmo que através de um texto caracterizado pela ingenuidade, a situação da mulher brasileira no início do século XX: vítima da “implicância” masculina (leia-se “preconceito”), tentando a todo custo sobreviver dentro de um meio dirigido e organizado por homens. E, afinal de contas, não foi nesse meio que Carmen Miranda soube muito bem transitar, dirigindo sua carreira aos píncaros do estrelato hollywoodiano? Um outro fator interessante dessa letra é a imitação da prosódia caipira. Como o leitor não tem, provavelmente, acesso à gravação de Carmen, pode exercitar sua imaginação auditiva e pensar nos jogos de vozes empreendidos pela cantora ao interpretar a letra por ela escrita. A reflexão acerca da condição feminina, algo que seria sistematicamente desenvolvido por compositoras de gerações posteriores, tem sua gênese nas letras algo ingênuas e singelas de Carmen. É interessante notar, neste contexto, que o eu-lírico tem exata consciência do quanto a virgindade vale como moeda de troca: ela não é “garota

de arengação” e mantém intacta, a todo custo, sua virgindade, mesmo que seja “moça mal-falada”. Um hímen intacto valia, à época, o equivalente a um bom casamento, e a caipira de Carmen, transitando entre a esperteza e a candura, dá seu recado final: “Comigo não, violão!”. A propósito da última expressão, aliás, registre-se o tom coloquial da letra de canção produzida pela compositora, que reduplica registros da língua falada no dia-a-dia da sociedade dos anos 30. Neste sentido, Bidu Reis e Dora Lopes seguiriam caminho semelhante, principalmente a última no seu já citado álbum *Enciclopédia da Gíria* (LOPES, [1994]). Penoso, portanto, que a carreira de compositora de Carmen Miranda tenha tido duração tão exígua. Fica-se a imaginar que caminhos ela tomaria caso a artista tivesse se dedicado mais a ela, quais caminhos seriam trilhados, quais outros seriam abertos.

Quanto a Bidu Reis e a Dora Lopes, ao contrário do que ocorreu com Carmen Miranda, a posteridade não foi generosa com suas figuras. Artistas importantes em seu tempo, elas fizeram parte da época de ouro da rádio brasileira e pontuaram a história de nossa música produzindo aquela que talvez seja a primeira parceria de compositoras da Música Popular Brasileira: a canção “Quatro Histórias Diferentes” (REIS; LOPES, 1956), na qual Bidu produziu a melodia enquanto a letra ficou a cargo de Dora Lopes. Porém, ignoradas pelos estudiosos contemporâneos, as obras das duas compositoras entraram em um processo tal de desvalorização que poucas vezes são mencionadas nas historiografias referentes à MPB. Ora, pode-se até constatar, como fizemos, que Bidu e Dora fizeram

## GÊNERO

uma série de concessões que não as levaram propriamente a revolucionar a estrutura de nosso cancioneiro. O que devemos compreender, porém, é que a história dos movimentos artísticos não é feita somente de revoluções: há determinados momentos nos quais importa a reprodução e, de certa forma, a estabilização estética de uma proposta anteriormente inovadora, até porque, de

outra maneira, não é possível a fixação de um gênero. Por isso mesmo, Bidu Reis e Dora Lopes, assim como a compositora Carmen Miranda, não podem ser descredenciadas de ocuparem espaços na história de nossa música popular. A partir do instante em que tal espaço lhes é negado, instala-se um vácuo que as engole e que faz com que suas obras sejam simplesmente reduzidas a nada.

*Abstract: The works of female Brazilian composers in the 30s and 40s comprise a universe that has been completely ignored in the History of Brazilian Popular Music. This article aims to investigate the reasons to which these women were left aside from the history of Brazilian music. It's other objective is to analyze the artistic trends used by these composers. The importance of this research is to rescue the names that were put aside from the historic process of what is known as one of the most important national artistic manifestation.*

*Keywords: Brazilian Popular Music; female authorship; genre and culture.*

## Notas

<sup>1</sup> Chiquinha Gonzaga faleceu em 1935, mas sua última obra composta data de 1933.

<sup>2</sup> A propósito, é bom lembrarmos que, em princípio, a pesquisadora se equivocou ao deixar de registrar a presença de Chiquinha Gonzaga enquanto compositora ainda atuante durante os anos 30.

<sup>3</sup> Só para termos uma idéia da precariedade dos institutos de preservação da memória musical brasileira, o Museu da Imagem e do Som/RJ que, em princípio, de-

veria constituir um pólo privilegiado de informações, nada (!) tem em seus acervos no que se refere às compositoras pesquisadas.

<sup>4</sup> Evidentemente, estamos lançando aqui observações de caráter genérico e que, por isso mesmo, deixam de levar em conta momentos de exceção nos quais Bidu Reis e Dora Lopes tenham, eventualmente, optado por outras soluções artísticas para a elaboração de suas obras.

## Referências

- BARBOSA, H.; REIS, B. Bar da Noite. *Partituras de Bidu Reis*. Acervo sonoro da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. s/d.
- LOPES, D. *Enciclopédia da gíria*. Recife: Mocambo, [1994]. LP 40034.
- \_\_\_\_\_. *Esta é minha filosofia*. Rio de Janeiro: Tapeçar, [1985]. LP SS016.
- MARQUES, J. A fina flor da música popular brasileira – estudo da autoria feminina no cancionero popular. 1997. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.
- MENDONÇA, T. Discurso feminino e masculino: uma análise através da música popular brasileira. 1982. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982.
- MESSIAS, J. Apresentação à Enciclopédia da gíria. In: LOPES, D. *Enciclopédia da gíria*. Recife: Mocambo, [1994]. LP 40034.
- PIXINGUINHA; MIRANDA, C. Os hôme implica comigo. In: MIRANDA, Carmen. *Carmen Miranda*. São Paulo: BMG, 1998. CD 7432152774-2.
- REIS, B; LOPES, D. *Quatro histórias diferentes*. Acervo sonoro da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.