

Considerações sobre cantoras violonistas da música popular brasileira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Ana Lis de Nobrega Marum
Universidade Estadual de Campinas
ana_lis8@hotmail.com

Regina Machado
Universidade Estadual de Campinas
reginama@unicamp.br

Resumo. Este trabalho busca investigar como se dá a relação violão e voz nas carreiras de algumas artistas brasileiras de marcante presença no cenário da canção popular e ainda pouco estudadas no contexto acadêmico. O recorte temporal parte do levantamento bibliográfico realizado até o momento e apresenta artistas com carreiras iniciadas a partir dos anos 1920. As conclusões parciais obtidas até aqui, apontam o cruzamento de processos musicais, sociais e políticos como indispensáveis para o entendimento das trajetórias descritas.

Palavras-chave. Canção popular brasileira, Performance, Mulheres cantoras violonistas

Title. *Voice, Guitar and Artistic Expressions: Considerations About Some Guitar Singers of Brazilian Popular Music*

Abstract. This work has as main point to investigate how the relationship between guitar and voice occurs in the careers of Brazilian singers and guitarists with a high level of influence in the context of Brazilian popular song and still understudied in the academic context. The time frame of this article is part of the bibliographic survey carried out at the time and presents artists with careers that began from the 1920s. The partials conclusions of this article point is the intersection of musical, social and political processes as essential and indispensable for understanding the trajectories described.

Keywords. Brazilian Popular Song, Performance, Women Singers Guitarists

Introdução

Este trabalho é um recorte da dissertação de mestrado em andamento que tem como objetivo analisar performances de voz e violão realizadas por artistas brasileiras, cantoras/violonistas. Apesar da pesquisa de mestrado ter como objetivo final análises de materiais musicais, este artigo precede a estas e tem a intenção de apresentar elementos que compõe a atuação de algumas cantoras/violonistas relacionando-as a contextualizações históricas, sociais e políticas de seus tempos a fim de ampliar o entendimento de suas expressões artísticas que tem como base a relação voz e violão.

Para isso, partiremos do levantamento de alguns nomes presentes neste cenário cujas carreiras tiveram início a partir dos anos 1920, num recorte temporal alinhado aos dados obtidos até o presente momento.

Longe de tentar esgotar os aspectos biográficos e artísticos das cantoras e violonistas estudadas – muitas ainda com suas histórias por serem contadas –, o artigo se utilizará dessas e outras fontes com a intenção de fazer apontamentos que contribuam para a compreensão do lugar ocupado pela relação voz/violão em suas trajetórias individuais, assim como apresentar as conexões existentes entre elas.

Trajetórias que se cruzam: as mulheres cantoras e violonistas

Não podemos falar de mulheres cantoras e violonistas, sem levarmos em conta que suas práticas profissionais fazem parte de uma história que resiste à estrutura social patriarcal, sobretudo no meio violonístico. Logo no levantamento bibliográfico realizado para este trabalho, foi possível observar esta condição ao nos depararmos com um escasso número de pesquisas e estudos envolvendo nomes de cantoras violonistas de marcante presença no cenário da canção popular brasileira.

As declarações de algumas das mulheres aqui estudadas também revelam este aspecto em suas trajetórias. Em entrevista ao *Jornal do Brasil* (1972), Rosinha de Valença, violonista popular, cantora e compositora, aponta: “[...] eu era uma mulher que precisava de sorte, porque era a única contra um número enorme de violonistas, um bando de homens que não estavam a fim de me ceder um lugar na peça” (*Jornal do Brasil*, 1972 apud CNN BRASIL, 2021); muito similar à fala de Rosinha é a declaração de Nara Leão quando se refere ao início de sua carreira no contexto da bossa nova:

[...] é... porque eu me sentia sem talento. E, depois, eles não me davam muita colher de chá não, eles me maltratavam muito, achavam que eu cantava mal, que eu desafinava – ‘Cala a boca!’ – Todo mundo me maltratava, eu ficava assim meio perdida. (GEROLAMO, 2017, p. 175)

A compositora, cantora e violonista Joyce Moreno também relata a pouca abertura do meio para com seu trabalho. Segundo Hollanda (2022, p. 167), “[...] pelo que conta Joyce, para ser reconhecida como compositora, foi preciso travar uma batalha hercúlea. Mas muito mais difícil ainda na época, era uma mulher ser respeitada como instrumentista”.

Estas declarações reiteram a pouca receptividade dos ambientes profissionais das mulheres citadas. Além disso, é possível observar que estes espaços parecem ficar ainda menos

receptivos quando as mulheres, além de cantoras, assumem a função de instrumentistas e/ou compositoras.

Esta configuração, pode ser melhor compreendida a partir do texto de Green (2001, p.24 apud NOGUEIRA, 2017, p.5) que destaca que “[...] existem distintos níveis de aceitação social para a prática musical feminina, segundo sua proximidade ou não com um suposto conceito de feminilidade”. Segundo a autora:

[...] a mulher cantora estaria associada no imaginário social à um distanciamento das capacidades intelectuais, pela ênfase na exposição do corpo. As mulheres instrumentistas seriam parcialmente transgressoras deste ideal convencionado de feminilidade, enquanto as mulheres compositoras e improvisadoras estariam mais distantes deste conceito, pelo desenvolvimento de um trabalho intelectualizado. (GREEN, 2001, p.24 apud NOGUEIRA, 2017, p.5)

A partir disso podemos pensar que na estrutura de uma sociedade machista, à medida que as funções executadas por mulheres atingem o campo da criação de forma mais intensa – o trabalho considerado “intelectualizado” –, menos receptivo se torna o ambiente profissional dominado por homens. Talvez por isso Joyce diga: “[...] dentro da estante da Música Popular Brasileira, a prateleira onde sempre tentaram me colocar foi a das cantoras, mas eu não me incluo ali, porque meu objetivo sempre foi a composição.” (HOLLANDA, 2022, p. 167).

Provavelmente, também pelo mesmo motivo, este assunto tenha ganhado tanto destaque, por exemplo, na carreira de Rosinha de Valença – que além de intérprete também foi improvisadora, arranjadora e compositora – chegando a ser considerada “[...] uma mulher que desafiou o império masculino do violão brasileiro” (G1, 2021) e que tenha levado a artista a precisar realizar um esforço dobrado para provar sua indiscutível competência: “[...] precisava quase arrancar as cordas do violão para que as pessoas compreendessem que eu sabia tocar” (*Jornal do Brasil*, 1972 apud JORNAL GGN, 2014)

O que desejamos mostrar através dos exemplos descritos é que, independentemente de como se dá, esta configuração social atravessa a trajetória de mulheres cantoras e violonistas e é parte indispensável do entendimento de seus posicionamentos e processos artísticos.

Posicionamentos: a atuação de cantoras violonistas nas questões de seus tempos

Joyce Moreno posiciona-se dentro do cenário da canção popular brasileira por meio da composição sobretudo, a partir de 1980. Seus processos composicionais comunicam conteúdos afinados às discussões de seu tempo, especialmente as pautas feministas. Esta



tendência pode ser observada em dois acontecimentos importantes em sua carreira: o fato de entrar para a história como “[...] a primeira compositora a se expressar no feminino singular” (HOLLANDA, 2022, p. 165) e a gravação do disco *Feminina* (1980) onde sua assinatura artística e exposição na mídia se consolidam.

Sobre o primeiro acontecimento a compositora diz:

[...] não era uma atividade muito comum para as mulheres, então a primeira vez que eu apareci no festival, em 1967, com a música *Nunca me disseram*, já houve um estranhamento. Primeiro por eu ser uma compositora, mas maior ainda por ser uma compositora escrevendo no feminino do singular. (FICA A DICA PREMIUM, 2020 apud PADRE, 202, p. 13)

Em relação ao disco *Feminina* (1980), Hollanda (2022, p. 168) diz que “[...] através da musicalidade, desfilam o ponto de vista feminino sobre questões do que é ser mulher”. Significativo é também o processo de construção do disco:

[...] no disco, a compositora assumiu o total comando de seu trabalho, compondo, fazendo arranjos e quase todas as letras. É interessante lembrar, que, geralmente, seus shows fechavam com essa música-título do LP. *Feminina* tornou-se uma marca registrada de Joyce, em termos musicais e de posicionamento. (HOLLANDA, 2022, p. 168)

Nara Leão, assim como Joyce, foi uma intérprete em consonância com as questões de seu tempo. Quando discorre sobre Nara, Hollanda (2022, p. 165) diz:

[...] típica jovem mulher da geração de 1960 que, com seu violão debaixo do braço, acolheu a bossa nova, enfrentou a ditadura, teve uma vida amorosa livre, experimentou a maternidade a seu modo e escolheu seu repertório com critérios próprios e provocadores, batendo de frente com os donos da bossa nova e da MPB. Tudo a ver com o feminismo nascente e com a mulher profissional e libertária que começava a interpelar seu papel na vida e no mercado fonográfico. (HOLLANDA, 2022, p.165)

Os dois exemplos descritos acima mostram a atuação direta destas mulheres – sobretudo através de suas produções musicais – no cenário social e político de seus tempos.

Partindo desta ideia voltaremos para as primeiras décadas do século XX, onde também foi possível observar a presença de cantoras violonistas com participação ativa no processo de consolidação do violão brasileiro assim como do repertório nacional.

Para situar a época em questão, vale lembrar que, no percurso do violão brasileiro, a consolidação deste instrumento como um símbolo nacional, se dá, de fato a partir do século XX

[...] com o surgimento de um “sentimento nacional” no início do século XX, período em que o movimento nacionalista começa a tomar forma, essa visão



negativa do violão começa a se modificar lentamente, pois seu status de instrumento representativo do “caráter nacional” colabora para sua melhor aceitação pela sociedade. (PORTO e NOGUEIRA, 2007, p. 4)

É a partir deste contexto que, na década de 1920, uma novidade aparece no Rio de Janeiro: “[...] jovens senhoritas da sociedade dedicaram-se ao instrumento, levando para o público um repertório de canções tipicamente brasileiras.” (TABORDA, 2011, p. 154)

A presença de senhoritas da sociedade tocando violão e cantando canções, apresentou não só a esfera do “sentimento nacional” através do repertório, como também um aspecto de outra ordem: a influência feminista da época que lutava pela aspiração à cidadania e inserção da mulher em espaços públicos

[...] por um lado, representava a retomada da linha regionalista e nacionalista refletida na criteriosa seleção do repertório; por outro, consagrava a manifestação do cosmopolitismo simbolizado pela presença de mulheres jovens, bonitas e independentes. (TABORDA, p. 154, 2011)

Em pesquisas realizadas a partir das revistas *O Violão* e *Voz do Violão* dos anos 1929 e 1931 é possível confirmar esta tendência. Ophisa Paredo, Olga Pragner Coelho, Marianita Peixoto de Amarante, Lolina Garcia, Heloísa Helena, Helena Magalhães de Castro e Jesy Barbosa são exemplos de nomes femininos registrados nessas revistas.

As cantoras que se acompanhavam ao violão estavam associadas diretamente à música popular como podemos observar em títulos de artigos das revistas citadas, como por exemplo, “As interpretes da canção brasileira” (*A voz do violão*, nº1, 1931, p. 13), (destacando Jessy Barbosa), “Recital de Canções ao violão” (*O Violão*, nº6, 1929, np) (recital de Helena Magalhães de Castro), “Uma noite de música ligeira no Instituto Nacional de Música” (*O Violão*, nº 2, 1929, p. 6), (concerto de Olga Pragner Coelho), “O nosso concurso: nossos amadores” (*O Violão*, nº 2, 1929, p. 9), (destacando Heloísa Helena) “As noites de música brasileira” (*O Violão*, nº3, 1929, np), entre outros.

As informações acima nos levam a entender que esta significativa participação de mulheres cantando e tocando violão neste período contribuiu historicamente no processo de valorização do instrumento na sociedade brasileira:

[...] o instrumento tem seu simbolismo anterior revisitado e adquire um pouco da capacidade de mediação que a mulher tem neste momento com a sociedade, como elemento receptivo, cálido e integrador, contribuindo para que um novo caminho comece a ser traçado para a valorização do violão na cultura brasileira. (PORTO e NOGUEIRA, p. 4, 2007)



Não podemos deixar de citar, dentro deste cenário, a cantora e violonista Olga Prager Coelho. Considerada a “embaixatriz do folclore brasileiro” (TABORDA, 2018, p.197), foi por meio da execução de um repertório folclórico que Olga criou, em seu percurso, um ponto de convergência entre as discussões de seu período e sua performance.

A artista destaca-se por difundir o repertório folclórico brasileiro para além das fronteiras nacionais. Vale dizer que a presença da artista no cenário internacional com um repertório que valorizava as produções nacionais estava alinhada ao contexto político favorável e interessado nesta divulgação:

Curiosamente, embora em depoimentos Olga declarasse que Getúlio Vargas não gostava dela, foi em nome desse governo e das políticas de difusão cultural por ele empreendidas que a artista partiu para divulgar o folclore brasileiro em terras estrangeiras, tendo como primeira escala a capital Argentina. (TABORDA, 2018, p. 204)

Estes aspectos marcantes da trajetória da artista – a posição ocupada diante do cenário cultural da época e as escolhas artísticas relevadas no repertório –, são viabilizados por meio da integração voz e violão. Segundo Zanon “[...] a especialidade de Olga era cantar acompanhando-se ao violão” (GUITARCOOP, 2018). Na performance, apontamentos como “[...] cativante presença de palco” (GUITARCOOP, 2018), “[...] clara dicção”, “[...] um timbre de voz ultra agradável” (*O Violão*, nº, 1929, p.8), “[...] a justeza dos acompanhamentos de sua autoria, aos quaes dá realce e brilho, sem prejudicar a melodia” (*O Violão*, nº, 1929, p.8), deixam claro e exaltam as qualidades artísticas de Prager.

Esta artista “[...] cuja exuberante carreira artística está ainda por ser contada” (TABORDA, 2018, p. 197), tem presença marcante na primeira metade do século XX como uma cantora violonista profissional de projeção nacional e internacional. Assim como ela, a atuação de mulheres cantoras e violonistas na construção do caráter nacional do violão no Brasil na década de 1920, traz uma perspectiva cronológica que situa com mais consistência as trajetórias de mulheres que cantam e se acompanham ao violão até os dias de hoje e abre um campo onde é possível observar com mais amplitude de que maneira a voz e violão estão conectados a processos musicais, sociais e políticos.



Singularidades: a voz e o violão como ferramentas para caminhos interpretativos e composicionais

Entendemos, neste contexto, o termo “singularidade” referindo-se a busca por soluções interpretativas e/ou composicionais que acabam por apontar ou até mesmo definir particularidades, neste caso, de artistas que cantam e acompanham-se ao violão.

Esta questão pode ser compreendida com mais clareza quando Tatit (1999, p. 32) refere-se à João Gilberto e a concepção de uma gramática particular utilizando-se da voz e o violão:

João Gilberto acirra tensões e, conseqüentemente, o compromisso entre a medida extensa¹ de expressão e os valores intensos que definem a gramática particular de uma canção, recriando um produto quase independente de estereótipos da gramática geral. (TATIT, 1999, p. 32)

Podemos observar que neste processo de construção de singularidades, a voz e o violão atingem dimensões artísticas que excedem um fazer apenas mecanicista, fazendo com que os atributos técnicos violonísticos e vocais não se encerrem em si, mas estejam a serviço de tratamentos pessoais para a expressão artístico-musical.

Isso posto, algo que se destaca é a referência bossanovista na maioria das carreiras iniciadas após a instauração desta. Rosa Passos, Joyce Moreno e Nara Leão são exemplos de cantoras e violonistas influenciadas por esta estética.

Rosa Passos “[...] dissecou a obra de João Gilberto, sua forma de tocar o violão, seu balanço (batida), seu canto, sua forma de entonação e enunciação” (VILLAR, 2019, p.18); Joyce Moreno tem em Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes, grandes referências “Sou filha da batida do violão de João Gilberto tocando uma música de Tom com letra de Vinícius” (HOLLANDA, 2022, p.165); Nara Leão mais do que estar referenciada, viveu a criação desta estética.

De fato, a bossa nova é para estas artistas uma base para suas assinaturas e não à toa: podemos dizer que este cenário tem no violão e na voz executados por João Gilberto, seus elementos fundamentais. Foi por meio da integração destes dois elementos que sua estética se consolidou tornando-se uma das grandes referências da música popular brasileira.

Dentro deste contexto, o que procuramos destacar é o modo pelo qual as intérpretes se apropriam e reconfiguram suas influências e bases de formação musical.

¹ "a oposição extenso/intenso ocupa um espaço privilegiado em sua reflexão – como se fosse um dispositivo móvel de hierarquização, onde a dimensão extensa responde pelo plano mais profundo[...]" (TATIT, 1999, p. 24)

Observando a trajetória de Nara Leão, podemos dizer que o fato da artista ter vivenciado a criação da bossa nova – sobretudo cantando, tocando e cedendo seu apartamento às reuniões musicais que seriam “[...] o centro catalisador e deflagrador da bossa nova” (SUKMAN, 2022, p. 25) – traz por si só uma dimensão de destaque na medida em que se entende que a integração voz /violão foi um aspecto definidor da sonoridade que ali se formara. Portanto, podemos pensar que participar deste momento proporcionou uma absorção constante de novas concepções musicais daquilo que marcaria intensamente a cena da música brasileira.

Quando Nara decide tomar certa distância da bossa nova e buscar outras formas de expressão que atendessem, sobretudo, à necessidade de falar de questões sociais do Brasil, é esta mesma bagagem musical e instrumental que carrega consigo. O encontro de Nara com compositores de “samba de morro” como Nelson Cavaquinho, Cartola e Zé Ketti e a realidade do Rio de Janeiro que até então desconhecia, tem no violão um elemento que viabiliza esta conexão:

[...] é possível notar um Zeitgeist da cidade do Rio de Janeiro, um espírito de tempo, talvez espelhando o país, mas certamente traduzido em sua música popular. E simbolizado num instrumento, o violão, outro elemento que unia Cartola e Nara. (SUKMAN, 2022, p.18)

É neste sentido que Nara, ainda em início de carreira, ocupa espaço entre duas estéticas musicais distintas: o “samba de morro” e a “bossa nova”. “Entre” porque é possível observar, por exemplo, em seu primeiro disco, a aplicação de um gesto interpretativo vinculado à bossa nova em um repertório de compositores e temáticas distintas desta:

Pode-se dizer que nesse momento suas produções passam a apresentar um reprocessamento das conquistas estéticas da bossa nova que, de maneira gradativa, vão sendo articuladas a certos parâmetros advindos de tradições populares, como o dito “samba do morro” e variadas musicalidades regionais (principalmente aquelas que remetiam ao sertão nordestino). Do mesmo modo, as mensagens de conotação social e política vão se tornando uma constante nessa produção. (GEROLAMO, 2017, p. 195)

Um exemplo musical desta reconfiguração da estética da bossa nova é a faixa “Diz que eu fui por aí” de Zé Ketti. Apesar do compositor procurar retratar “[...] algumas temáticas comuns ao universo boêmio tantas vezes retratado pelos sambas de décadas anteriores” (GEROLAMO, 2017, p. 190), o gesto interpretativo de Nara se apoia em sua referência bossa novista:

[...] pouco se aproxima da maneira de cantar dos grandes cartazes do rádio, principais intérpretes da boemia e malandragem dos sambas cariocas. Nara

quase não usa vibrato, sua emissão é pouquíssimo tensa e, à exceção de pequenos e sutis glissandos, não ornamenta sua voz. Sua emissão é leve, relaxada, extremamente próxima da fala. Os prolongamentos melódico-entoativos ocorrem somente em obediência à melodia da canção. (GEROLAMO, 2017, p. 190)

Muito embora Nara não toque violão na maioria de sua produção fonográfica, a integração violão e voz parecem ser elementos centrais em sua trajetória, uma vez que, sobretudo no início de sua carreira, nos parece que esta configuração instrumental constituiu as bases para construção de sua identidade artística.

Esta centralidade da voz e do violão também está presente no trabalho de Rosa Passos e pode ser observada quando ela própria comenta o álbum *Rosa (2006)* onde apenas canta e toca: “Este disco é minha essência. Não dá para mentir num trabalho como este, porque você está ali sozinha com seu instrumento” (CALADO, 2006 apud VILLAR, 2019, p. 33)

A relação voz, violão e bossa nova é tão presente em seu trabalho que Rosa recebeu diversas comparações a João Gilberto, sendo considerada sua representante feminina. Mas, devemos ponderar que, embora haja grande influência, o trabalho de Rosa Passos não é exclusivamente voltado à esta estética. A própria artista posiciona sua obra:

QUEM: Você odeia quando lhe chamam, ainda que como uma forma de elogio, de ‘João Gilberto de saia’?

RP: Não, em hipótese alguma. João Gilberto é a maior referência musical da minha vida, e para mim isso é uma honra e uma responsabilidade muito grande. Mas a diferença do meu trabalho em relação ao de João Gilberto é que, além da bossa nova, eu componho e canto sambas, boleros, sambas-canções. E o meu trabalho tem forte influência do jazz. (SANTHIAGO, 2008, n.p)

Dito isto, destacamos como um procedimento utilizado por Rosa Passos no estudo interpretativo, a busca por sua concepção vocal por meio de uma relação simbiótica com o violão:

Rosa diz que com base na levada que toca em seu violão, estuda novas possibilidades de fraseados rítmicos para sua voz. Ela procura deslocar ora e outra o fraseado da voz em relação à batida que está fazendo no violão e vice-versa. Esse diálogo com seu violão proporciona à Rosa Passos trabalhar sua criatividade musical. A partir desta exploração musical, surgem novos caminhos interpretativos. (VILLAR, 2019, p.40)

Esse processo interpretativo, fruto do estudo simultâneo de voz e violão, é notado na interpretação de composições de terceiros que pelas mãos de Rosa ganham uma roupagem inconfundível. Dentre estes procedimentos:

Como ela mesma diz, tira todas as músicas de ouvido no violão e estuda a melodia com sua base harmônica. Não é necessariamente a harmonia tal qual a da versão da fonte que ela ouviu a canção, quando se trata de outros compositores e artistas que ela se propõe a gravar. Rosa tem seu leque de acordes que faz uso mais frequentemente. Ela costuma adaptar a harmonia “original” para sua própria forma entender e construir os acordes. No que se refere à melodia, atenta para aprendê-la tal como é e depois parte para suas alterações para dar personalidade à sua versão. (PASSOS, Rosa. Entrevista informal nº02, 2017 apud VILLAR, 2019, p.39-40)

É interessante notar que, estes caminhos interpretativos utilizados por Rosa Passos também se estendem para a composição. Villar, quando fala a respeito da primeira gravação da artista da canção intitulada *Dunas*, no disco *Festa (1993)*, afirma que:

Nessa primeira gravação de *Dunas*, Rosa apresenta seus traços de dinâmica rítmica na voz, com seus deslocamentos rítmicos tão presentes em suas performances, assim como outros gestos vocais. Ela traz para sua composição a dinâmica musical que faz em suas interpretações de músicas de outros compositores. *Dunas*, a partir dessa primeira gravação, já nasce com seus deslocamentos rítmicos; ponto forte na performance musical de Rosa Passos. (VILLAR, 2019, p. 109 -110)

Assim, Rosa Passos consolida uma maneira única de compor, cantar e tocar que tem na dinâmica rítmica e no tratamento do fraseado um traço determinante de sua personalidade musical.

Como visto anteriormente, a composição também está presente na trajetória de Joyce Moreno como seu maior objetivo. Para ela, o violão e a voz funcionam como ferramentas que viabilizam sua criação:

Sua composição é feita de palavras e som. Primeiro o som flui no violão. É um trabalho de harmonia, de acorde, de ritmo. Daí surge a letra. Diz ela: “Você cria uma história em volta daquele som e ele vira palavra, é um processo complexo. Fazer música é muito diferente de fazer poesia. A palavra tem que caber na boca de quem vai cantar”. O que soava muito novo. (HOLLANDA, 2022, p. 167-168)

Esta relação íntima entre voz, violão e composição parece se fazer presente não só nos processos criativos de Joyce, mas também em suas performances e discografias. O destaque da composição na trajetória de Joyce se dá especialmente pelo conteúdo que comunica, dando vazão a conexões que vão além de relações estritamente musicais.

A partir do exposto, tendemos a pensar que, os processos que singularizam as intérpretes, especialmente do ponto de vista musical, não podem ser dissociados do contexto no qual elas estão inseridas. As escolhas artísticas de Joyce se dão em nome da composição que comunica posicionamentos; a trajetória de Nara tem bases profundas na estética musical vocal e violonística da bossa nova e se constrói, ao mesmo tempo, pautando-se em posicionamentos políticos que estabelecem elos com outros cenários da música popular brasileira; a busca artística de Rosa Passos nos deixa claro a consolidação de uma identidade musical que reprocessa referências gerando um modo de tocar e cantar único e inconfundível, que faz da artista também uma referência.

Considerações Finais

Não nos parece possível, de fato, separar os processos composicionais, interpretativos e performáticos gerados pela integração voz/violão de contextos históricos e político-sociais. Acreditamos que os processos musicais que particularizam estas trajetórias estão em convergência com uma observação crítica do histórico social do violão e especialmente em sua significativa participação no processo de consolidação da canção popular brasileira. Neste sentido, este artigo pode contribuir para o entendimento desta configuração musical.

Reiteramos novamente que este recorte destaca alguns nomes femininos marcantes na cena da canção popular brasileira, mas não representa sua totalidade – muito embora, aponte para questões em comum a todas – o que nos leva a crer que muito deste assunto ainda precisa ser contado, exposto e pesquisado.

Referências

As intérpretes da canção brasileira. *A voz do violão*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 13, 1931.

As noites de música brasileira. *O Violão*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, np, 1929

FERREIRA, Mauro. Rosinha de Valença, grande artista que faria 80 anos tem obra que desafia o império masculino do violão brasileiro. G1. 30/07/2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/07/30/rosinha-de-valenca-grande-artista-que-faria-80-anos-tem-obra-que-desafiou-o-imperio-masculino-do-violao-brasileiro.ghtml>

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Nara Leão: entre a bossa nova e a canção engajada. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 66, p. 172-198, abr. 2017

GUITAR COOP. Olga Prager - Introduction by Fabio Zanon. 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IRWYG5uzgx8>

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Feminista, eu? Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022. 223 páginas.

NOGUEIRA, Isabel Porto. Lugar de fala, lugar de escuta: Criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.5, n.2, 2017, p.1-20

Os nossos amadores. *O Violão*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 6-7, 1929

PORTO, Patrícia P., NOGUEIRA, Isabel P. Imagem e Representação em Mulheres Violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo. In: ANPPOM, nº XVII, 2007, São Paulo.

Recital de Canções ao Violão. *O Violão*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 6, np, 1929.

Rosinha de Valença, a violonista que fez o machismo se curvar a seu talento. CNN Brasil. 30/07/2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/rosinha-de-valenca-a-violonista-que-fez-o-machismo-se-curvar-a-seu-talento/>

Uma homenagem a Rosinha de Valença. 30/07/2014. Disponível em: <https://jornalggm.com.br/musica/uma-homenagem-a-rosinha-de-valenca/>

SUKMAN, Hugo. Nara Leão: Nara - 1964. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SANTHIAGO, Ricardo. De “João Gilberto de saias” a “diva predestinada”: Versões sobre Rosa Passos. In: 4 Encontro de Música e Mídia - O Brasil dos Gilbertos: Gilberto Freire, Gilberto Gil, Gilberto Mendes, João Gilberto, v.1, 2008, Santos.

TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. 301 páginas.

TABORDA, Márcia E. Nos salões do Instituto: o violão de Catulo, Olga Prager e a canção popular. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 187-210, Jan./Jun. 2018.

TATIT, Luiz. *Semiótica da Canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1999. 290 páginas.

VILLAR, Maria Gabriella Cavalcanti. A performance de Rosa Passos na canção popular brasileira. Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.