

ARTIGO ORIGINAL – DOSSIÉ “MÚSICA E MULHERES”

A Influência da Violência Simbólica de Gênero no Trabalho das Compositoras

Janaina Fellini 

Universidade Estadual do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Música | Curitiba, Paraná, Brasil

Gislaine Cristina Vagetti 

Universidade Estadual do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Música | Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: Este artigo investiga a condição das mulheres compositoras, sob a perspectiva da violência simbólica de gênero, e como o fazer musical permanece sob a égide do androcentrismo. No Brasil, atualmente, as compositoras recebem 8% do total arrecadado por direitos autorais, um número que representa o efeito revés e contínuo da desigualdade de gênero no ambiente musical, consequência de incontáveis anos de apagamento, de silenciamento e de violências de naturezas diversas contra o gênero e o fazer musical femininos. O objetivo desse artigo é investigar as implicações da violência simbólica de gênero no trabalho das musicistas compositoras. Como suporte teórico, esse artigo fundamenta-se no conceito de violência simbólica de Pierre Bourdieu. O artigo mostra como a violência simbólica de gênero, por meio do *habitus*, influencia o trabalho das compositoras, estabelecendo parâmetros assimétricos que desvalorizam a produção das mulheres compositoras.

Palavras-chave: Violência Simbólica de Gênero, Mulheres Compositoras, Trabalho de Compositora.

Abstract: This article investigates the condition of women composers from the perspective of symbolic gender violence and how musical creation remains under the aegis of androcentrism. In Brazil today, female composers receive only 8% of the total royalties collected, a number that represents the ongoing and adverse effect of gender inequality in the musical environment, a consequence of countless years of erasure, silencing, and various forms of violence against both gender and women's musical creation. The purpose of this article is to investigate the implications of symbolic gender violence on the work of female composers. As theoretical support, this article is based on Pierre Bourdieu's concept of symbolic violence. The article demonstrates how symbolic gender violence, through habitus, influences the work of women composers, establishing asymmetric parameters that devalue their production.

Keywords: Symbolic Gender Violence, Female Composers, Female Composer's Work.

A violência contra a mulher é noticiada diariamente nos meios de comunicação ao redor do mundo, em ações de diferentes tipos, intensidades e ambientes, majoritariamente perpetrada por homens que têm alguma forma de relação com as mulheres e utilizam desta relação para exercer dominação e poder (Godinho, 2020).

Compreender a violência no contexto de gênero exige olhares e reflexões ampliadas, que vão desde as unidades familiares até a configuração dos tecidos sociais e culturais. O fenômeno da violência contra a mulher está expresso e manifestado como resultante de estruturas socioculturais cristalizadas pela dominância das visões masculinas. Simone de Beauvoir (1980) reforça esta ideia quando afirma que a imagem de mulher, ou mesmo o comportamento feminino, advêm de construções sociais e não de características inatas comuns a todas as mulheres. Assim, o papel histórico da mulher, em grande parte das sociedades, fez com que se criasse uma aura de invisibilidade, sufocando desejos e anseios da população feminina. As relações assimétricas de gênero são sustentadas por alicerces estruturais presentes na subjetividade que acompanha o cotidiano da vida nos espaços sociais e na família, por exemplo, conforme salientam Arruda e Luz (2013).

Minayo (1994) afirma que a violência não é algo que diz respeito à natureza biológica dos seres humanos e que, por esta razão, a violência é sim um fenômeno biopsicossocial e seu entendimento deve ser focado em reflexões históricas, sociológicas e antropológicas. Nesta perspectiva, o termo “violência simbólica” foi cunhado por Bourdieu (2018) e trata da violência que gera desmoralização, como coação sem utilizar necessariamente força física, mas que agride com tamanha força, de forma psicológica ou moral. Para Bourdieu:

A violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de apreender a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado, de uma língua (ou uma maneira de falar), de um estilo de vida (ou de uma maneira de falar, de pensar ou de agir) (Bourdieu, 2018, p. 12).

A violência simbólica é um tipo de violência silenciosa, e por isso mesmo é difícil de ser percebida, já que é naturalizada como parte da estrutura social. Bourdieu (2018) afirma não ser possível estabelecer mudanças reais sem alterar os alicerces simbólicos que assentam as relações de poder intrínsecas nas operações da vida social e que normalizam situações como as violências de gênero.

A violência simbólica opera, portanto, mediada pelo que o autor conceitua como um mecanismo de circunscrição social, promotora de padrões realizadores da dimensão simbólica, por meio de convenções sedimentadas e legitimadas socialmente: o *habitus*. Setton (2002), ao transpor a obra de Bourdieu para a contemporaneidade, descreve o *habitus* como um conceito mediador das operações entre a realidade exterior e as realidades individuais. Nesse sentido, as aparentes contradições entre aquilo que se materializa objetivamente na estrutura e subjetivamente nas mentes, dialogam em conformidade com ações previamente estabilizadas na sociedade e refletidas no comportamento dos indivíduos: “Habitus é então concebido como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), adquirido nas e pelas experiências práticas” (Setton, 2002, p. 63).

A violência simbólica de gênero, confluída por meio do *habitus*, amplifica a reverberação das violências relativas ao universo feminino ao longo do tempo, atravessadas pela história da própria humanidade, em diversas camadas. Em atos isolados ou socializados, em maior ou menor escala, a dominação masculina esteve e mantém-se presente. De acordo com Federici (2020), a desqualificação da presença feminina está intimamente conectada ao advento e à expansão do capitalismo, subjugada a decisões políticas e religiosas que contornam a história da evolução da vida em sociedade, estabelecendo parâmetros de comportamento e de validação a partir do olhar androcêntrico. Nesse movimento contínuo, consistente e violento, a divisão sexista do trabalho afeta perimetralmente a vida das mulheres, desdobrando-se para além das atividades a serem realizadas em si, passando a definir a valoração intrínseca e inferior de aspectos sociais relacionados ao fazer feminino: “[...] a construção de uma nova ordem patriarcal, que tornava as mulheres servas da força de trabalho masculina, foi de fundamental importância para o desenvolvimento do capitalismo.” (Federici, 2020, p. 232). A divisão sexual do trabalho impõe como base da construção do sistema capitalista,

consolidou as diferenças que permitiram a desqualificação e a invisibilidade do trabalho feminino, tanto quanto a inferiorização da presença das mulheres em posições de poder na vida social. A naturalização da inferioridade autorizou e justificou a hierarquia preservada nos lares e no trabalho, onde o papel da mulher é visto com menos valia até os dias de hoje. Ao ocultar o trabalho não remunerado das mulheres e ao utilizar o salário masculino como instrumento de exploração indireta do trabalho feminino, as desigualdades estruturais foram reforçadas beneficiando o capitalismo através do aumento da produtividade e da consequente alienação da classe trabalhadora.

De acordo com Gonzalez (2020), sob os invólucros estruturais referentes ao processo de dominação sofrido pelas mulheres, encontram-se as questões relativas ao colonialismo. Uma estrutura de dominação hierarquizada, herdada a partir dos laços desenvolvidos pelo colonialismo europeu na sociedade latino-americana. A classificação racial e sexual, originárias das sociedades ibéricas, forjou a estratificação da população enquanto garantiu a supremacia branca e masculina, como dominante.

O pensamento feminista contemporâneo atualiza-se na crítica ao feminismo civilizatório ou hegemônico, no qual mulheres brancas e burguesas estavam implicadas apenas em igualar-se aos homens dentro do sistema vigente, desconsiderando as condições e as necessidades de mulheres racializadas e em situação de vulnerabilidade. No feminino decolonial, todavia, são consideradas as instâncias institucionais que envolvem o capitalismo, o imperialismo, o racismo, o sexism e seus atravessamentos nas questões de gênero, ou seja, um feminismo multidimensional, conforme aponta Vergès (2020).

Quando pensamos em música, o reflexo da colonialidade estabeleceu parâmetros enraizados que fomentaram a música de concerto europeia como referência, e estabeleceu no cerne construtivo da sua própria história os homens como detentores das grandes obras reconhecidas pela humanidade. Gomes (2017) alerta que no Brasil, as consequências de tal enraizamento promoveram o apagamento das mulheres na produção musical em suas manifestações diversas, como no samba enquanto gênero ou como compositoras, enquanto posição hierárquica reconhecida com mais valia na cadeia produtiva da música.

Ainda no aspecto das intersecções das violências de gênero, ao longo da história, incluindo também um recorte de raça, relacionadas ao patriarcado e ao capitalismo, Davis (2016), torna

emergentes capítulos históricos das lutas das mulheres, como a conquista do sufrágio e a busca por igualdade de direitos salariais, e aponta o poder das mulheres, frequentemente subestimado, subjugado e violentado, como justamente a pedra angular na resistência organizada contra as imposições relativas aos sistemas de trabalho. Contraponto fundamental para memorizar a potência, ao passo que entrega o mesmo conteúdo observado por Federici (2020). Davis (2016, p. 242) afirma que “como trabalhadoras, como militantes ativas no movimento operário, as mulheres podem gerar o verdadeiro poder de combater aquele que é o sustentáculo e o beneficiário do sexismo: o sistema capitalista monopolista.” Neste artigo, é pensada a questão de gênero no ambiente musical, espaço no qual as diferenças de gênero são consideravelmente acentuadas. As vertentes teóricas estudadas na presente pesquisa cimentam a base da reflexão e dialogam sobre como há um longo caminho a ser percorrido no que tange ao reconhecimento e ao incentivo às mulheres como produtoras musicais e como operadoras do trabalho musical. Nesse sentido, Gomes (2017, p. 35) afirma: “o fazer musical tem sido retratado em diversas épocas e culturas como um privilégio dos homens.”

O relatório Mulheres na Música 2023, do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), que reúne em sua base de dados mais de 4 milhões de titulares, identificados como pessoas físicas, filiados em uma das sete associações de música (Abramus, Amar, Assim, Sbacem, Sicam, Socinpro e UBC), informa que 8% do pagamento total destinado a pessoas físicas foi recebido por mulheres. Esse número representa 10% da quantidade de beneficiários de 2022, e não houve variação nesta porcentagem com relação ao ano de 2021. No recorte da lista de 100 autores com maior rendimento, as mulheres representam apenas 4% do total de beneficiados. “Os homens são maioria como autores de músicas executadas e também entre os titulares filiados às associações – tanto na quantidade de beneficiados quanto no repasse de direitos autorais” (ECAD, 2023, p. 02). No ano de 2024, o relatório foi atualizado, e o percentual de 8% seguiu estagnado. Dos R\$ 817 milhões destinados a pessoas físicas, aproximadamente R\$ 65 milhões foram pagos às mulheres. O total distribuído foi de R\$ 1,3 bilhão (ECAD, 2024, p. 05).

No top 20 das músicas mais tocadas nos streamings, apenas duas canções foram compostas integralmente por mulheres. No ranking das músicas mais tocadas em shows, o cenário é ainda pior em diversidade de gênero: apenas três canções contam com mulheres na autoria, sendo que em todas

as músicas, elas dividem a autoria com, pelo menos, mais três autores do gênero masculino. Sem definir, sem contornar, sem determinar, esse artigo situa:

“Mulheres” é um conceito político e existencial [...] um regime de classificação dos poderes sobre nosso corpo; uma categoria de identificação material e existencial de cada uma consigo mesma; e uma expressão para o encontro de mulheres com outras mulheres, quaisquer sejam as matérias corporais, vivências ou identificações sexuais ou de gênero no curso de sua biografia (Diniz; Gebara, 2022, p. 43).

Do lado de cá, escreve uma mulher cisgênero, musicista, jornalista, branca, com uma carreira consolidada pela interpretação, reconstruída pela composição, em movimento de continuidade por caminhos diferentes. Mobilizada pelas mulheres que me atravessam, pelas mulheres da minha família, com as mulheres da minha profissão e aprendendo a ouvir mulheres. Diniz e Gebara (2022), na descrição sobre a esperança feminista, atribuem a nós, mulheres, a responsabilidade sobre o falar em nosso nome, com nossa voz, um dizer múltiplo e capaz de incluir, de abraçar e de ouvir as mais diversas causas ditas por mulheres negras, indígenas, sem teto, estrangeiras, a partir da ideia de um “corpo comum” formado para combater as desigualdades de gênero em toda sua amplitude.

Ademais, é importante delimitar os conceitos que foram considerados na presente pesquisa. Como gênero, entende-se aqui e de acordo com Scott (1995), a construção social que implica na determinação de papéis dos sujeitos, com base nas diferenças entre os sexos, atribuindo, sobretudo, significados às relações de poder. O gênero figura, pois, como uma categoria construída socialmente, e não no determinismo biológico. Este artigo tem como objetivo analisar as implicações da violência simbólica de gênero no trabalho das musicistas compositoras e registrar eventos contemporâneos como parte da história que será, noutro tempo, contada através de personagens que a protagonizam, o que será peça fundamental para a construção de um futuro sólido, representativo e igualitário na música.

1. Violência simbólica, *habitus* e o trabalho das mulheres

As violências simbólicas de gênero apresentam-se em diversas camadas da sociedade, passando despercebidas ou diluídas em acontecimentos comuns nos eventos da vida social, naturalizadas nas experiências de convívio de seus atores, muitas vezes inconscientes das suas ações. A construção social tem em sua raiz e como premissa, o favorecimento das necessidades androcêntricas, promovendo a dominação masculina, em detrimento do ginocentrismo, ou seja, a atuação feminina de forma igualitária na sociedade, na cultura, na história e em diversos nichos da estrutura da vida em sociedade. No caso das mulheres, a instituição da desigualdade na ordem das coisas, encontra sua legitimação na circularidade da dominação simbólica, propagada por meio da incorporação dos dispositivos do preconceito contra o feminino. Tal lógica pode ser verificada no cotidiano à medida que as próprias mulheres internalizam a desigualdade como algo natural, e assim, muitas vezes, acabam por confirmar o estigma que as opõe. Bourdieu (2018), afirma que estas disposições conferem aos homens o poder de relegar às mulheres tarefas consideradas inferiores e, no caso de um eventual fracasso na realização destas tarefas, confirmar a já pressuposta incompetência, questionando sua dignidade e sua capacidade de realização, “sem, no entanto, chegar a lhes dar crédito no caso de um sucesso eventual” (Bourdieu, 2018, p. 53).

Uma das questões levantadas por Bourdieu e reiteradas por autoras como Bell Hooks¹, mostra que violências estruturais e silenciosas como a simbólica, criam mecanismos de perpetuação tão sofisticados que contornam paradoxalmente quem sofre com a violência e, de forma natural, aprende a relacionar-se com ela como a única realidade possível, conformando mulheres e meninas à realidade imposta pelo *status quo* em vários âmbitos de suas existências, tornando a quebra do padrão dolorosa, trabalhosa e não raro, inefetiva:

[...] como mulheres, fomos socializadas pelo pensamento patriarcal para enxergar a nós mesmas como pessoas inferiores aos homens, para nos ver, sempre e somente, competindo umas com as outras pela aprovação patriarcal, para olhar umas às outras com inveja, medo e ódio (Hooks, 2023 p. 35).

¹ Embora fuja à norma culta, a escrita do nome com iniciais minúsculas de bell hooks, pseudônimo adotado por Gloria Jean Watkins, escritora, intelectual e ativista norte-americana, é uma escolha política e uma recomendação da própria autora, com o objetivo de denunciar a marginalização histórica das mulheres negras na sociedade.

Bourdieu (2018), refere-se a este comportamento de concordância inconsciente como magia, uma espécie de encantamento ou, de acordo com o próprio autor, a “submissão encantada”, nutrida entre o dominado e seu dominador, e que torna ainda mais complexa a análise da situação vivenciada, no caso da violência simbólica. Esta submissão, muitas vezes invisível, torna inútil esforços advindos apenas da consciência ou da vontade própria para alterar processos instalados na sociedade e inscritos nos corpos que performam inseridos nessa estrutura perene, anterior e previamente estabelecida. Como mediador das dimensões simbólica e social, subjetiva e objetiva, figura o conceito de *habitus*, norteador do complexo processo de hierarquização social que se dá a partir da recorrência de comportamentos, de crenças, de ações, de reações, de práticas, de leituras de mundo internalizadas e naturalizadas como parte de uma estrutura pré-existente, da qual, muitas vezes seus agentes, tanto quem está em posição de dominância quanto quem ocupa o lugar de dominado, estão alienados.

Nesta organização social, os processos de subjugação sugerem a maneira como os indivíduos ocupam seus lugares, cumprindo determinados papéis e funções na ordem social, em acordos recônditos nas normas vigentes de cada contexto. O *habitus* figura na representação prática dos papéis sociais, e está estabelecido na dimensão simbólica criada e recriada historicamente como uma matriz geradora que resulta, de forma deliberada, na reprodução de atos padronizados e assimilados como adequados para determinadas posições, como homem e mulher, por exemplo.

Nesse sentido, a violência simbólica de gênero ocupa um espaço inconsciente e consistente na reprodução de comportamentos socialmente adquiridos, por meio de convenções partilhadas, de forma pouco perceptível em sociedades formalmente igualitárias, e pode revelar-se nos dados como os citados nesta pesquisa, com relação à diferença na distribuição de direitos autorais entre compositores homens e compositoras mulheres. Para Grenfell, (2018, p. 77) o *habitus* “captura como nós carregamos nossa história dentro de nós, como trazemos essa história para nossas circunstâncias atuais e então, como fazemos escolhas de agir de certos modos e não de outros.” Em certa medida, parte da história construída é apenas reproduzida de acordo com formas de pensar, de agir e de sentir profundamente enraizadas em referências pré-estabelecidas. Posto que o *habitus* gera crenças e produz efeitos práticos, o que permite a um indivíduo expandir ou não sua visão de possibilidades,

está atrelado ao que por ele foi internalizado por meio das sujeições impostas pelo meio social ao qual pertence (Peters, 2010).

Um estudo divulgado pelo Programa das Nações Unidas para o desenvolvimento (PNUD), apontou que no Brasil, 84,5% da população tem algum tipo de preconceito contra mulheres. O estudo abrangeu 80 países, e apontou que mundialmente, 90% das pessoas, estão dentro desse espectro, não importando se o sexismo é influenciado apenas por homens, ou entre mulheres. Este mesmo estudo, concluiu que mais de um quarto da população mundial acredita que é justificável um homem agredir sua esposa (Barreto, 2023).

Um reflexo notável desses comportamentos arraigados na sociedade androcêntrica patriarcal, está na Lei Maria da Penha, que só foi criada no ano de 2006, ou seja, até então não havia uma lei específica para tratar das violências sofridas por mulheres, principalmente no ambiente doméstico. Segundo o artigo 7º da Lei nº 11.340/2006 ou a Lei Maria da Penha, existem cinco tipos de violência, dos quais, destaca-se aqui para fins de entendimento desta pesquisa, o tipo II, violência psicológica que, tanto quanto a violência simbólica, precede às violências de ordem física, sexual, patrimonial e moral:

I – A violência física, entendida como qualquer conduta que ofenda sua integridade ou saúde corporal;

II – a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação;

III – a violência sexual, entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos;

IV – a violência patrimonial, entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades;

V – a violência moral, entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria (Brasil, 2006).

Os efeitos provocados pelo sexismo e pelo racismo que, conforme aponta Federici (2020), estão necessariamente ligados ao capitalismo enquanto sistema-econômico-social, refletem em nossa cultura em múltiplos campos. Em 2023, a americana Claudia Goldin ganhou o prêmio Nobel de Economia por suas pesquisas sobre desigualdade de gênero no mercado de trabalho. Antes das informações a respeito da pesquisa em si, é preciso ressaltar que dos 93 ganhadores do 55º Prêmio *Sveriges Riksbank* de Ciências Econômicas em memória de Alfred Nobel, apenas três são mulheres. “Goldin dissecoumeticulosamente a diferença salarial entre os gêneros, desvendando as complexidades que estão por trás das disparidades estruturais entre homens e mulheres” (Vega, 2023). A autora conclui que as mulheres são frequentemente penalizadas no ambiente de trabalho por buscar flexibilidade na tentativa de equilibrar a vida profissional e a vida familiar, e que esta situação raramente afeta os homens. A economista afirma ainda: “não teremos igualdade de gênero no trabalho enquanto não houver igualdade entre casais” (Nunca [...], 2023).

Entre os privilégios da população masculina está a reserva, para si, do legado assimétrico da igualdade salarial. Como informa Federici (2020, p. 151), a diferenciação sexista de valor a ser recebido por uma mesma função, começa ainda no século XIV e segue adiante, decrescendo o salário feminino ao longo da cronologia temporal e social: “No século XIV, as mulheres recebiam metade da remuneração de um homem para realizar a mesma tarefa; mas, em meados do século XVI, estavam recebendo apenas um terço do salário masculino.”

A desvalorização do trabalho feminino é uma constante que perdura. Não é algo novo, ou que marca seu início no campo musical, para o qual transfere representações sociais, reproduzindo assimetrias de gênero da macro esfera social. Federici (2020, p. 184), ao expor essa dinâmica, mostra como, até o final do século XVII, as mulheres foram perdendo espaço em ocupações nas quais tinham estado até então, como a fabricação de cerveja e a realização de partos. Na esfera social, começava-se a instituir a diferença entre o valor de um trabalho feito por um homem com relação à mesma função relacionada ao fazer feminino. “Uma mulher costurava algumas roupas, tratava-se de ‘trabalho doméstico’ ou de ‘tarefas de dona de casa’, mesmo se as roupas não eram para a família, enquanto, quando um homem fazia o mesmo trabalho, se considerava como ‘produtivo’.”

O sexo biológico legitima as desigualdades de gênero, hierarquizando as relações de trabalho entre homens e mulheres. Este processo aparece como fator de determinação da trajetória, dos espaços de ocupação e das funções que devem ou não ser exercidas por homens ou mulheres no ambiente profissional das artes. De acordo com Milanez (2022, p. 54), “no cenário musical, gênero parece emergir de forma contundente como definidora de relações assimétricas entre homens e mulheres no exercício de seu ofício, desde o processo de aprendizagem musical até o exercício efetivo da profissão.”

Na música, as mulheres têm trilhado caminhos na composição - e em todos os outros estratos, acompanhadas por diversas violências simbólicas e não simbólicas. Todavia, ao longo do tempo, e em situações, muitas vezes pontuais, a consciência da desigualdade de gênero ganhou forças para produzir movimentos e gerar conquistas significativas, apesar de insuficientes. Em 2022, a cantora e compositora brasileira Anitta viu sua música “Envolver”, chegar ao Top Global do Spotify, plataforma de streaming mais utilizada no mundo. Durante três dias consecutivos, a canção “Envolver” foi a mais ouvida do planeta. Foi a primeira vez que uma mulher brasileira conquistou e ocupou o lugar (Anitta [...], 2022).

Apesar dos esforços e das mudanças, dados do ECAD (2023, p. 9), mostram que, dos 4 milhões de associados, 400 mil são titulares mulheres. Esse número corresponde a apenas 10% do total: “Os rankings das músicas mais tocadas em 2022 nos segmentos de streaming de áudio e show mostram que os homens são maioria esmagadora na autoria de músicas, ainda mais porque a maior parte das canções conta com mais de um autor.”

Outra informação interessante do ponto de vista das posições sociais e da hierarquia dos cargos ocupados no mercado da música presente no relatório demonstra a urgência da ocupação de posições hierarquicamente superiores por mulheres. Tanto compositoras especificamente, quanto artistas representam um cenário de pouca expressividade no mercado musical. O mesmo acontece nos cargos administrativos dentro das instituições responsáveis pelas articulações artísticas, no Brasil e no mundo. (ECAD, 2023). Como explica Fernandez (2019), a assimetria de gêneros pode ser verificada pela desigualdade salarial e de oportunidade no mercado de trabalho entre homens e mulheres com o mesmo patamar de formação, além da falta de visibilidade de trabalhos desempenhados pelas mulheres.

Mesmo em ampla desvantagem estatística, é nítido que as pautas femininas estão em constante movimento, conquistando novos avanços, assim como é nítido que estes avanços ainda não representam substancialmente uma reorganização da sociedade acerca de novos paradigmas do ser e estar feminino na estrutura da vida social. Como conquista localizada, o trabalho musical feminino vem se estabelecendo continuamente no mercado. No cenário contemporâneo, mesmo em número menor, as mulheres estão ocupando todas as posições da cadeia produtiva, assumindo funções como instrumentistas, compositoras, e técnicas de estúdio. (Medici, 2017).

De acordo com Mello (2022), no passado, a participação da mulher era muito desvalorizada, desqualificada. Até a metade do século XX, era comum que criações femininas fossem registradas como anônimas, ou com pseudônimos masculinos. A cantora e compositora Carmem Costa, assinava suas composições como Dom Madrid. Dona Ivone Lara, compunha desde os 12 anos, mas temendo o preconceito por sua posição como mulher compositora sambista, destinava ao primo, Mestre Fuleiro, o depositário de suas composições apresentadas nas rodas da Escola de Samba Império Serrano (Gomes, 2017). Com o tempo, sua musicalidade a levou a carregar o estandarte de primeira mulher integrante da ala de compositores da Escola (Enciclopédia Itaú Cultural, 2024), e primeira mulher a compor um samba enredo (Burns, 2006). Muitas autoras fizeram sucesso à sua época, e depois se perderam na história, fato a que se deve, não unicamente, mas em grande parte, à dificuldade de encontrar materiais, biografias e registros que deem conta da existência destas mulheres que também construíram a história da música.

A primeira compositora com seu nome registrado no Brasil foi Beatriz Brandão, uma artista mineira nascida no século XVIII, e até a década de 60, nos registros das produções significativas do país, constam apenas três nomes: Chiquinha Gonzaga, Maysa e Dolores Duran. Na história da música ocidental, que vale lembrar, tem sua escrita “branca, cristã, heterossexual, europeia e masculina” (Mello, 2022, p.13). A primeira compositora mulher a conquistar um espaço nos parágrafos registradores do que até hoje é considerado como história oficial, viveu entre 1098 e 1179, no período chamado de Alta Idade Média. Hildegard de Bingen, foi uma freira beneditina, escritora, filósofa, cientista e compositora. “Sua música é de intensidade lírica e dramática poderosa e evocativa; é, podemos dizer, uma síntese excepcional do grande misticismo medieval”. (Cagnoli, 2008, p. 19 -

tradução nossa). A história de Bingen sobreviveu graças aos olhos de quem acessou e selecionou sua biografia como suficiente para constar como primeira mulher compositora. Não se sabe quantas outras e quanto tempo antes, mulheres expressaram suas criações através da música, sem lastro.

Recentemente, o resgate de nomes como Laura Suarez, compositora de carreira internacional, nascida em 1909, primeira brasileira a aparecer na televisão, em Nova York (Mello, 2022), ou histórias como as de Aurora Miranda, Celly Campello, Leny Eversong e Wanda Sá, mulheres com carreiras artísticas internacionais interrompidas pelo casamento, ou a da compositora Almira Castilho, autora da letra de “Chiclete com Banana”, musicada por Gordurinha, que conviveu com a informação de autoria atribuída comumente apenas ao seu marido, Jackson do Pandeiro, vieram à tona, graças a pesquisas de autoras como Denise Mello e Ana Carolina Murgel. De acordo com Murgel (2016, p. 66), “muitas das compositoras do século XIX e do século XX tiveram que se ocultar por não ser ‘desejável’ a publicidade para as mulheres.” Para Bourdieu (2018), o apagamento é uma das características perseguidas por estruturas opressoras como a violência simbólica, e representa a desqualificação, a impotência e a dependência esperadas a partir da ideia de um bom comportamento social estabelecido pelo papel do dominador sobre o dominado.

Em suas teorias, Federici (2020) elabora que a descrição da mulher dócil, resultado da passividade compulsória, surge após duzentos anos de perseguição sistemática, no período da caça às bruxas, que corresponde ao final do século XIV até meados do século XVII. A violência exercida pelo Estado e corroborada pela Igreja, destruiu as práticas e os saberes coletivos femininos que até então haviam fornecido o substrato necessário para a resistência das mulheres e suas lutas, durante o período feudal. Se até a caça às bruxas as mulheres eram descritas como selvagens, rebeldes, de desejos insaciáveis, o novo modelo de feminilidade passa a ser idealizado pela mulher passiva, pela esposa ideal, que pouco ou nada influencia na vida fora dos seus próprios afazeres. Este processo deve-se à domesticação feminina e à elevação das assimetrias de gênero ao patamar naturalmente aceito como modelo para a vida em sociedade.

Comportamentos adquiridos por meio do *habitus*, constroem padrões sofisticados de entrelaçamento entre a realidade objetiva e as subjetividades em ação (Peters, 2010). Federici (2020, p. 203), aponta que “A definição das mulheres como seres demoníacos e as práticas atrozes e

humilhantes a que muitas delas foram submetidas deixaram marcas indeléveis em sua psique coletiva e em seu senso de possibilidades.” Anos de apagamento, de invisibilidade e de violências diversas não são contáveis por um cronos gregoriano. É em uma espécie de kairós amplo e persistente, que a descoberta do que nos é reservada enquanto gênero pode ser discretamente imposta por ações dominadoras e absorvidas com naturalidade por destinatárias que há muito habitam posições desprivilegiadas e as reconhecem como única possibilidade. Milanez (2022), explica que a generificação interfere na trajetória profissional das mulheres musicistas desde o processo de educação musical, no qual habilidades são previamente definidas com base nas assimetrias de gênero, prejudicando também o nível de reconhecimento alcançado pelas mulheres na música.

No estudo dos resquícios da transformação do papel da mulher na vida em sociedade ao longo do tempo, Stone (2022), ao tratar da história das religiões pré-cristianismo, nas quais comumente praticava-se o culto a deidades femininas, situa como gradativamente as mulheres foram perdendo espaço devido ao comando da Igreja. Nos mitos religiosos nos quais a figura de adoração era representada pela deusa ou por figuras femininas, as manifestações de respeito eram dirigidas à deidade a quem eram atribuídas virtudes diversas, como sabedoria, poder, coragem e justiça. Manifestações completamente diferentes das oferecidas pelas religiões delineadas com orientação masculina.

A autora afirma que “A Grande Deusa – a Divina Ancestral – foi adorada desde o começo do Neolítico, de 7000 a.C. até o fechamento dos últimos templos da Deusa, cerca de 500 d.C.”, (Stone, 2022, p. 16) e questiona como eventos de tamanha força e violência promoveram a religião cristã, alinhada com princípios capitalistas, e de acumulação primitiva, assinalados pela passagem da linhagem matrilinear para a herança patriarcal, e como sugerem até os dias de hoje posições de desigualdade profunda quando se trata do universo feminino. Referindo-se, em sua pesquisa, ao trabalho de desvendar o mito de Adão e Eva, propondo uma lógica de apropriação e ressignificação de símbolos advindos das religiões da Deusa, trasladados para o cristianismo, a autora reforça a influência do mito de Adão e Eva, usado como justificativa divina para a dominação masculina. Através da narrativa que origina a espécie humana, homens e mulheres são informados sobre os papéis

de gênero, nos quais as mulheres submissas, obedientes e controladas pelos homens, seriam a legitimação de um desejo divino. (Stone, 2022).

Portanto, quando falamos sobre a questão das mulheres autoras, compositoras, estamos escolhendo uma camada específica amplificada, para investigar séculos de desigualdade e de dominação patriarcais na sociedade, mesmo com inúmeras, porém insuficientes conquistas quando se fala em igualdade genuína de gênero.

A cultura ocidental desde, no mínimo, a cultura grega antiga - ou seja, antes do judeo-cristianismo, mas piorando na tradição judaica e mais ainda na tradição cristã - é uma cultura que não é apenas machista; ela é misógina. Ou seja, a nossa cultura é fundada não apenas no domínio sobre as mulheres, mas no ódio pelas mulheres (Homem; Calligaris, 2020, p. 15).

É possível, a partir do enunciado, suspeitar dos motivos pelos quais o silenciamento ou o apagamento de inúmeros feitos artísticos ou não, envolvendo o protagonismo feminino, nunca foram registrados. É possível também entender o percentual de 84% de mulheres que, em 2019, relataram à pesquisa Data SIM - núcleo de pesquisa e organização de dados e informações sobre o mercado da música no Brasil - que se sentem discriminadas no ambiente de trabalho musical, especificamente por serem mulheres, 49% das entrevistadas relatam o assédio sexual como principal dificuldade no ambiente de trabalho.

Os marcadores das pesquisas apenas traduzem uma realidade que vem sendo enfrentada há muito pelas mulheres na vida em sociedade. Na música, esta realidade é reproduzida por meio das assimetrias estabelecidas pela lógica da dominação e perpetuada pelo *habitus*, resultando na ocupação de posições previamente estabelecidas, como as de intérprete e de compositor, que serão discutidas no tópico a seguir, acompanhadas pelos parâmetros da chamada nova musicologia.

2. Composição, interpretação e a nova musicologia

O trabalho de um artista compositor ou de uma artista compositora, implica em transformar assuntos diversos da vida, do cotidiano, da existência, dos afetos, da natureza em música, utilizando a linguagem musical para viabilizar o processo. Uma espécie de alquimia que transforma a matéria

objetiva em experiências subjetivas através dos sons. Existem várias formas de explorar o processo criativo e de manifestá-lo como música. Nesta pesquisa, trata-se o universo da música popular brasileira, mais especificamente a canção como norteadora do conceito. Para Tatit (2022):

Como qualquer forma de produção, compor significa dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo. Pressupõe, portanto, uma técnica de conversão de ideias e emoções em substância fônica conduzida em forma de melodia. (Tatit, 2022, p. 15).

Como ofício, criar música é uma das muitas funções disponíveis no universo artístico. Como status, a composição adquiriu o mais alto valor dentro da cadeia produtiva da música, na escala de valor hierarquizante, herança da produção erudita ocidental e do cânone acadêmico, dominados pela referência androcêntrica na sociedade, na academia e na produção musical.

A musicologia, ciência que estuda a música, associada aos estudos sobre a presença das mulheres no universo musical, surge na década de 80, vinte anos depois do surgimento da nova musicologia, incorporando a temática como objeto de estudos teóricos e musicológicos correntes. A musicologia associada ao feminino e aos feminismos, é fruto de um longo caminho trilhado, inicialmente, por eventos consequentes dos movimentos feministas, pulverizados pelo feminismo da primeira onda² e a consequente feminização das universidades (meados de 1960), da Escola de Annales³, e da chamada Nova Musicologia (Neiva, 2015).

McClary (1994) afirma que, muito além da música ocidental tida como séria e elevada ao patamar de absoluta, a música é uma construção social que reflete ideologias, momentos históricos, e afeta as pessoas sem que elas percebam. A música também age no corpo, no inconsciente, é um produto e um mecanismo de produção de afeto. Ao questionar a hegemonia da música ocidental como único referencial válido e digno de ser pesquisado, surge em perspectiva, um vasto espectro de subjetividades sociais e musicais, alcançadas pela possibilidade de um olhar feminino, abrindo

2 Finalizado em meados da década de 30, o chamado feminismo de primeira onda, com seu percurso legitimamente criticado, ao ouvir e reivindicar necessidades da classe média branca, sem ouvir e transversalizar a luta pelos direitos das mulheres pretas, trabalhadoras ou sem situação de vulnerabilidade.

3 Movimento gerado a partir da revista francesa que introduz a base da sociologia nos estudos da história na academia, antes focados apenas em registros oficiais. É através da incorporação da história das mulheres, que a partir de 1929, ano de início da chamada Escola de Annales, começa-se a considerar a história contada também por vozes pluralizadas.

caminhos para além do que era considerado como único arauto do corpus da pesquisa em música, neste caso, a música de concerto ocidental e suas próprias categorias.

Destas novas perspectivas, partem os primeiros olhares ampliados para o entendimento de que os opositores entre a música masculinizada, racionalizada, cultuada e a música feminizada, corporificada, e, que deveria ser tão valorizada, ouvida, pesquisada e respeitada quanto a produzida por homens, atuavam como mais uma representação da dicotomia opressora estruturada na dimensão simbólica, com implicações práticas, invisibilizando e desqualificando o corpo, sua sensualidade e presença. O corpo como canal humano de transmissão de uma obra é justamente o que viabiliza a performance.

Se o corpo até então estava fora do campo de visão de pesquisadores tanto quanto a presença feminina, e o racional tomava para si o imperativo de condutor dos saberes de um mundo masculinizado, então o paradigma da dicotomia aparece, mais uma vez, figurando como representante da ordem legitimada pela dominância imaculada do patriarcado. Mello (2007), explica que o entrelace destes eventos sociais estabeleceu tais parâmetros implícitos na hierarquia dentro das universidades, desqualificando a performance e o ensino da música, em nome da musicologia. De acordo com esses parâmetros, performers e educadores teriam seus discursos expropriados e passariam a ser narrados pelos detentores do conhecimento da ciência da música. Os musicólogos, assim autorizados, produziram e sustentaram a ideia da música absoluta, da verdadeira música, aquela que surge a partir da criação da mente.

As representações correspondentes ao feminino que estiveram sempre presentes permaneceram novamente invisibilizadas, desnutridas pelas ações concomitantes do afastamento do corpo, da exclusão das mulheres da produção, da desfeminização do espaço musical e da consagração dos feitos masculinos, por seus próprios realizadores (Neiva, 2015).

As incursões promovidas pela produção dominante em questão relativa à invisibilidade do corpo, pelos desdobramentos sociais no que diz respeito à música, estruturaram hierarquias de valores que, associadas, ecoaram não só na consagração da música de concerto como referência, mas prolongaram-se até as posições ocupadas por quem cria a música (o compositor) e por quem a interpreta (o performer/intérprete). “A ideologia da música ocidental de concerto estabeleceu uma

relação assimétrica de poder entre composição e performance” (Domenici, 2012, p. 95). Ainda de acordo com a autora:

A corporeidade é vista como um subproduto da ação performática, em que tudo o que extrapola o absolutamente necessário à realização da obra deve ser evitado, ocultado ou desconsiderado, fazendo com que o performer solape a sua própria presença física na condição de mediador imperfeito. A negação da corporeidade na performance afirma uma autoridade externa, compositor/obra, reprimindo a ameaça que a presença do corpo sonoro (um corpo que é ao mesmo tempo som e visão) representa a hierarquia estabelecida (Domenici, 2013, p. 95).

A valorização simbólica da posição compositor/performer, autor/intérprete, encontra sua legitimação imediata nas representações sociais binárias, e na desigualdade de gênero, ultrapassando os limites de relações socialmente institucionalizadas, como o casamento ou o trabalho, incorporando-se em níveis hierárquicos da música. Conforme aponta Domenici (2013), a mediação da relação entre corpo e som é atribuída à notação musical, com a função de manter distantes e distintas a música clássica e a música de tradição oral, assegurando o domínio da razão sobre o mundo natural. A performance figura então como uma prática capaz de desestabilizar os arranjos que asseguram essa estrutura social, ao conferir ao corpo e não ao texto, o papel simbólico representativo da ruptura entre as classes sociais, entre colonizado e colonizador, entre masculino e feminino. Ao intérprete cabe a manutenção desta fronteira e desvalorizá-lo é garantir a permanência da ordem simbólica, que faz a distinção entre a oralidade e a escrita, a criação e a reprodução. Um corpo devidamente domesticado é um corpo que mantém a ordem social, assim como a representação da mulher dócil, submissa, domesticada é o que possibilita ao marido a manutenção da sua posição de autoridade e dominação.

O atravessamento dos papéis desempenhados de acordo com as idealizações de gênero, perspectivas sexistas, racistas e de dominação, seja ele social ou institucional, traça seu paralelo metafórico com as relações sociais que se estendem ao campo da música. Na música popular brasileira, este arcabouço de crenças geradoras de padrões sociais validados pela hegemonia patriarcal é exemplificado na história de mulheres compositoras como tia Ciata e sua, agora já escrita, história e reivindicação pela autoria do que se conhece como o primeiro samba registrado no Brasil, a música intitulada ‘Pelo Telefone’. Criada coletivamente, em um dos muitos encontros artísticos que

aconteciam na casa de Ciata, a composição foi assinada apenas por quem primeiro se autorizou, e teve condições de registrar a música como sua: Ernesto dos Santos, o Donga (Gomes, 2017). Mais tarde, o nome do jornalista Mario de Almeida foi incluído no registro como compositor da música. João da Mata, Germano, Hilário e tia Ciata nunca foram reconhecidos como compositores desta importante criação coletiva, com participação feminina na história da música brasileira. Gomes (2017) aborda a questão das referências sedimentadas pelas narrativas históricas masculinizadas no samba e a limitação, por estas impostas, à participação feminina no contexto.

A história dominante da música foi construída sob a perspectiva do patriarcado, estabelecendo compulsoriamente os grandes homens e suas obras consagradas como detentores dos feitos musicais mais importantes da humanidade. Aos feitos femininos na história da música e seus saberes míticos, místicos e espirituais, foram oferecidos negligência e total desinteresse, desencadeando o processo de invisibilidade, apontado como um dos fatores da ausência construída das mulheres na música. Referindo-se ainda às mulheres no samba, e considerando o recorte de raça, o autor prossegue para o apontamento da diferença entre invisibilidade e inexistência e como esses eventos são normalizados na linha do tempo da história:

Mulheres negras compositoras começam a ser apresentadas no samba a partir da década de 1970, com as pioneiras Clementina de Jesus, Ivone Lara, e Jovelina Pérola Negra. Ao surgirem, foram expostas com naturalidade, como se cinquenta anos de inexistência pouco representasse. Entretanto, tal ausência de compositoras pode ser traduzida pela palavra invisibilidade, ou seja, a construção histórica e cultural dessa ausência (Gomes, 2017, p. 135).

Até a década de 60, a música criada por mulheres no Brasil foi ignorada pelos registros históricos, fato a que se deve a “quase inexistência de mulheres na arte da composição musical” (Murgel, 2016, p. 57). As representações que pairam no imaginário coletivo dos núcleos musicais produzem a normalização do entendimento da mulher como um corpo, um ser, uma produtora de arte muito bem-posicionada na interpretação. “Parece haver um consenso entre críticos musicais e a sociedade em geral de que as mulheres são excelentes intérpretes, mas que poucas se aventuraram na arte de compor” (Murgel, 2016, p. 57). Já na composição, para as mulheres, o reconhecimento é recente, ainda pouco perceptível, e segue muito aquém do que é oferecido aos compositores homens.

De acordo com Lima e Sanches (2009, p. 193) “o caminho para a composição feminina no Brasil foi árduo e lento”, acontecendo em um processo gradual de ascensão. Para Carvalho, (2014, p. 581): “[...]as práticas sociais, inclusive as artísticas, estão permeadas por uma normatividade de gênero que, ainda que não impeçam as mulheres de exercerem certas funções, obscurecem as fronteiras sociais entre o masculino e o feminino.”

Historicamente, a construção de uma narrativa androcêntrica, autoriza o questionamento de valor endereçado à capacidade de criação musical das mulheres, como aponta Murgel (2016), no caso de Rui Castro, reconhecido escritor brasileiro sobre as temáticas da música popular brasileira. Castro reconhece Pixinguinha como autor do samba “Os Home Implica Comigo”, mas duvida da participação de Carmem Miranda na composição. Não é difícil, no entanto, para o autor, reconhecer Carmen Miranda como uma das maiores intérpretes da música brasileira na década de 30. Castro reproduz sem qualquer constrangimento e desprovido de documentos para comprovar sua afirmação, a violência simbólica autorizada pela ordem da dominação masculina no universo da composição. A violência simbólica operada pelo *habitus*, transita pelo tempo e suas passagens, por diferentes camadas da sociedade, por nichos específicos, entrelaçando a ordem social de acordo com a hierarquia da dominação.

O *habitus* atua como conector de dimensões temporais entre passado, presente e futuro e como ponte entre o domínio individual e social, objetivo e simbólico. Embora as experiências individuais sejam singulares, compartilham da estrutura social comum, articulando trajetórias pessoais e condições sociais partilhadas. (Grenfell, 2018). Por meio do *habitus*, acomoda-se uma sociedade inteira em posições previamente estabelecidas, produzindo e reproduzindo as violências da estrutura que orientam a cultura.

3. Considerações finais

A violência simbólica presente no ambiente musical é naturalizada e estabilizada pela sociedade de tal maneira que a convivência sob estes fios comportamentais, culturais e sociais se torna invisível dentro do campo perceptível possível sem uma análise aprofundada da questão.

Trabalhar com, e aqui me refiro com outras mulheres, é também construir a história e ajudar a movê-la, ser parte deste trabalho hercúleo (porque é a Hércules - não a Ártemis, a guerreira livre - uma figura masculina da mitologia grega à qual recorremos como referência de força e potência), que é caminhar em direção a qualquer mudança radical. A academia é uma interlocutora fundamental neste processo de diálogo com as artistas e suas experiências cotidianas, e uma ferramenta potente na produção de conhecimentos, além de ocupar espaços e travar diálogos em ambientes nos quais é possível aprofundar-se em questões pertinentes e urgentes ao contemporâneo da pesquisa, da cultura e da sociedade.

O futuro é como a lua crescente, a caminho da fase cheia. É a direção impulsionadora em movimento progressivo, sempre em frente, incontido, avante, adiante. De acordo com Krenak (2020), o futuro é construído a partir de referências do passado (recente ou distante). O que será realizado futuramente está sendo construído agora mesmo, e a elaboração desse futuro está imbricada no relacionar-se com a vida, com o mundo, com as experiências cotidianas. Neste sentido, as lentes que nos são oferecidas através da cultura, da educação, da arte e da sociedade, são disparadores fundamentais para o desenvolvimento da visão e construção desse futuro. Assim, uma história sem registro, portanto, sem memória, está fadada a um futuro de repetição estrutural, como se o começo fosse o próprio presente intermitentemente.

Embora as mulheres compositoras atuem tão ativamente quanto os homens compositores, o contexto em que a música acontece, as práticas de violência que acompanham esse fazer musical, os desafios e as repetições padronizadas, operam desfavorecendo ou até mesmo impedindo as produções e o alcance delas.

As mulheres seguem fazendo arte, compondo, produzindo, se especializando, existindo apesar das barreiras, apesar dos desafios, apesar das violências. Mulheres compositoras estão e sempre estiveram aqui, figurando na música tanto quanto ou até mais do que muitos nomes masculinos clamados exaustivamente pela humanidade ao longo do que é, para o feminino, um exaustivo ruído incessante, pelo direito de existir e de usufruir dos mesmos direitos, do mesmo reconhecimento, do mesmo volume de trabalho e de estatísticas mais igualitárias.

AGRADECIMENTOS

Ao apoio financeiro da CAPES.

REFERÊNCIAS

ANITTA se torna primeira brasileira no top 10 mundial do Spotify com 'Envolver'. **G1**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2022/03/19/anitta-se-torna-primeira-brasileira-no-top-10-mundial-do-spotify-com-envolver.ghtml>>. Acesso em: ago. 2024.

ARRUDA, Jocelaine E. da S., LUZ, Nanci Stanck da. **Seminário Internacional Fazendo Gênero**. 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. ISSN 2179-510X

BARRETO, Kellen. No Brasil, 84,5% das pessoas têm pelo menos um tipo de preconceito contra mulheres, diz ONU. **G1**, 12 de junho de 2023. Disponível em:

<https://g1.globo.com/politica/noticia/2023/06/12/no-brasil-845percent-das-pessoas-tem-pelo-menos-um-tipo-de-preconceito-contra-mulheres-diz-pesquisa-da-onu.ghtml>. Acesso em: set. 2023.

BEAUVIOR, Simone. **O segundo sexo**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 2.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Tradução Maria Helena Kuhner. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2018

BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar**: gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara. 2006. Tese de Doutorado. Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BRASIL. Presidência da República. **Lei nº 11.340 de 7 de agosto de 2006. Lei Maria da Penha**. Brasília, DF, 2006.

CESAR, Rafael do Nascimento; CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. O Gênero da Música: A Construção Social da Vocaçao. **Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 57, n. 1, p. 575–581, 2014. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/87782>. Acesso em: jun. 2024. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.2014.87782.

CAGNOLI, Bruno. **Misticismo, poesia e música in Hildegard von Bingen (1098-1179)**, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. A, Classe di scienze umane, lettere ed arti» (ISSN: 1122-6064), s. 8 v. 8/2 (2008), pp. 5-26. Disponível em: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/ataga>. Acesso em: abr. 2024.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DINIZ, Debora; GEBARA, Ivone. **Esperança feminista**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

DOMENICI, Catarina Leite. A voz do performer na música e na pesquisa. **Anais do SIMPOM**, n. 2, 2012.

DOMENICI, Catarina Leite. **A performance musical e o gênero feminino. Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 89-109, 2013.

FEDERICI, Silvia; SYCORAX, Coletivo. **Calibá e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2020.

FERNANDEZ, Brena Paula Magno. Teto de vidro, piso pegajoso e desigualdade de gênero no mercado de trabalho brasileiro à luz da economia feminista: por que as iniquidades persistem?. **Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais**, n. 26, p. 79-104, 2019.

GODINHO, Maria Inês Almeida. Violência simbólica contra a mulher: do espaço doméstico à universidade. **Revista do Instituto de Políticas Públicas de Marília**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 9–20, 2020. DOI: 10.36311/2447-780X.2020.v6.n1.02.p9. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/RIPPMAR/article/view/9178>. Acesso em: jul. 2023.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **MPB no feminino**: notas sobre relações de gênero na música brasileira. Curitiba: Appris. 2017.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. In Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais, edição de Heloisa Buarque de Hollanda, 1^a edição, Bazar do Tempo, 2020.

GRENFELL, Michael. **Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais**. Editora Vozes Limitada, 2018.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude. **História da música ocidental**. Lisboa: Bradiva, 2007.

HOMEM, Maria; CALLIGARIS, Contardo. **Coisa de menina?** Uma conversa sobre gênero, sexualidade, maternidade e feminismo. Campinas: Papirus; 7 Mares, 2019.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo:** políticas arrebatadoras. Tradução Bhuvi Libanio. 20 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2023.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo** (Nova edição). 2 ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, v. 2, f. 52, 2020.

KRENAK, Ailton; CARELLI, Rita (Org.). **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LIMA, Chirlei Dutra; SANCHES, Nanci Patrícia Lima. A construção do eu feminino na música popular brasileira. **Caderno Espaço Feminino**, v. 1, n. 1, p. 181-205, 2009.

MCCLARY, Susan. **Feminine endings:** Music, gender, and sexuality. Minneapolis: University of Minnesota, 1994.

MCCLARY, Susan; CUSICK, Suzanne; NEIVA, TÂNIA. **Musicologia feminista**. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jq2bSjQEd7s>. Acesso em: set. 2015.

MEDICI, Júlia; CASTRO, Clariana; MONTEIRO, Tiago. O futuro é feminino: o empoderamento feminino por meio da música. In: **Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação–Curitiba-PR**. 2017.

MELLO, Denise. **A Mulher na Canção:** a Composição Feminina na Era do Rádio. São Paulo: Machine, 2022.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. **Revista eletrônica de musicologia**, v. 11, p. 1, 2007.

MILANEZ, Priscila Rocha. Da divisão sexual do trabalho artístico: o ofício das mulheres no cenário da música popular brasileira. **Raça, etnia e gênero: questões do tempo presente**, v. 2, p. 53-64, 2022.

MINAYO, M.C.S. A violência social sob a perspectiva da Saúde Pública. **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v.10 (supl. 1), p. 07-18, 1994.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX**. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, n.3, 2016. Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/109bf0a1-ae2e-4728-9fbd-d513f3de5b9a.pdf>. Acesso em: dez. 2023.

NEIVA, Tânia Mello. A musicologia feminista de Susan McClary e a crítica de Suzanne Cusick. In: **XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Vitória**. 2015.

“NUNCA teremos igualdade de gênero até que também tenhamos igualdade entre casais”, diz Nobel de Economia 2023. **Folha de São Paulo**, 10 out. 2023 Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2023/10/nao-teremos-igualdade-de-genero-no-trabalho-enquanto-nao-houver-igualdade-entre-casais-diz-nobel-de-economia.shtml>. Acesso em: out. 2023.

PESQUISA DATA SIM. **Mulheres na indústria da música no Brasil: obstáculos, oportunidades e perspectivas**. 2019. Disponível em: <https://www.simsaopaulo.com/data-sim-page/>. Acesso em: fev. 2023.

PESQUISA ECAD. **Report ecad pesquisa mulheres na música 2023**. 2023. Disponível em: <https://media4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2023/03/Report-Ecad-Mulheres-na-Musica-2023.pdf>. Acesso em: fev. 2023.

PESQUISA ECAD. **Report ecad pesquisa mulheres na música 2024**. 2024. Disponível em: <https://www4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Report-Mulheres-na-Musica-2024.pdf>. Acesso em: mai. 2024.

PESQUISA UBC. **Por elas que fazem a música**. São Paulo: Mila Ventura (Coord.), 2023. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2023.pdf>. Acesso em: set. 2023.

PETERS, Gabriel. **Humano, demasiado mundano**: a teoria do habitus em retrospecto. *Teoria & Sociedade*, v.18 n.1, p. 8-37, 2010.

SCOTT, Joan Wallach; LOURO, Guacira Lopes; SILVA, Tomaz Tadeu da. Gênero: uma categoria útil de análise histórica de Joan Scott. **Educação & realidade. Porto Alegre. Vol. 20, n. 2 (jul./dez. 1995)**, p. 71-99, 1995.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, p. 60-70, 2002.

STONE, Merlin. **Quando deus era mulher**. Tradução Angela Lobo de Andrade. São Paulo: Goya, 2022.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2002.

VEGA, Luis Garvía. O que revelam os estudos da ganhadora do Nobel de Economia. **Nexo**, 10 de outubro de 2023. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/externo/2023/10/10/O-que-revelam-os-estudos-da-ganhadora-do-Nobel-de-Economia>>. Acesso em: out. 2023.

VERGÈS, Françoise. **Um Feminismo Decolonial**. 1ª edição, Ubu Editora, 2020.

SOBRE AS AUTORAS

Janaina Fellini é bacharel em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, licenciada em música pelo Claretiano e mestre em Música, Cultura e Sociedade pela Universidade Estadual do Paraná. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9085-6376> | E-mail: janafellini@gmail.com

Gislaine Cristina Vagetti é Professora Associada do curso de Bacharelado em Musicoterapia da Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, Campus II. Professora do Programa de Pós-Graduação Stricto-Sensu em Educação (PPGE/UFPR/CAPES 7), na linha Cognição Aprendizagem e Desenvolvimento Humano e do Programa de Pós-Graduação em Música (PPG-Mus) na UNESPAR, na linha Música, Cultura e Sociedade. Líder do Grupo de Pesquisa em Envelhecimento Humano (GPEH) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0704-1297> | E-mail: gislaine.vagetti@unespar.edu.br

CREDIT TAXONOMY

Janaina Fellini		
X	Conceptualização	Recursos
X	Curadoria de dados	Software
X	Análise formal	Supervisão
X	Aquisição de financiamento	Validação
X	Investigação	Visualização
X	Metodologia	X Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

Gislaine Cristina Vagetti		
	Conceptualização	X Recursos
	Curadoria de dados	Software
	Análise formal	Supervisão
	Aquisição de financiamento	X Validação
	Investigação	Visualização
	Metodologia	X Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto	X Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.