

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA**

Othon Veloso Schenatto

**Ecos Melódicos de Mulheres Possíveis:
Identidade de gênero e desigualdade no meio musical**

Porto Alegre, 2018

Othon Veloso Schenatto

**Ecos Melódicos de Mulheres Possíveis:
Identidade de gênero e desigualdade no meio musical**

**Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
na Universidade Federal do Rio Grande do
Sul como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel(a) em Ciências Sociais.**

**Orientador: Professora Dra. Luciana Garcia
de Mello**

Porto Alegre, 2018

CIP - Catalogação na Publicação

Schenatto, Othon Veloso
Ecos Melódicos de Mulheres Possíveis: Identidade
de gênero e desigualdade no meio musical / Othon
Veloso Schenatto. -- 2018.
100 f.
Orientadora: Luciana Garcia de Mello.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas, Bacharelado em
Ciências Sociais, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Identidade de Gênero. 2. Música. 3. Trabalho.
4. Desigualdades de Gênero. I. Mello, Luciana Garcia
de, orient. II. Título.

Othon Veloso Schenatto

**Ecos Melódicos de Mulheres Possíveis:
Identidade de gênero e desigualdade no meio musical**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel(a) em Ciências Sociais.

Aprovado em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Letícia Maria Schabbach - UFRGS

Mestre Thales Speroni Pereira da Cruz - UFRGS

Prof^a. Dra. Luciana Garcia de Mello - UFRGS (orientadora)

A todas as pessoas que, mesmo nas condições mais adversas, buscam sua voz e espaços que possam ecoá-la. A todos os ecos das vozes que foram menos ouvidas.

Agradecimentos

O Trabalho de Conclusão de Curso, enquanto corolário de uma trajetória de enriquecimento intelectual, traz oculto nos espaços entre as palavras todo um acúmulo de apoio afetivo imprescindível à plena realização da minha formação acadêmica.

Cada verbo, ponto e proposição expira e inspira o cuidado e apoio que minha mãe, Mônica, e meu pai, Julio dedicaram a mim todos esses anos, com paciência e compreensão, entre crises de identidade e curiosidades deslumbrantes sobre a realidade social.

Cada quebra de parágrafo conta com o alento revigorante da amizade incondicional da Bruna e da Luciana, companheiras de caminhada, de sorrisos e lágrimas e de inquietações acadêmicas e sociais.

Cada novo insight bebe do impulso entusiasmado e quente com que o Leonardo me desafia e me nina, me chacoalha e me acalenta.

A todas e a todos vocês, minha gratidão infinda.

Agradeço às professoras e aos professores do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela dedicação e sensibilidade na transmissão de seus conhecimentos, e pela defesa firme e terna da diversidade social.

Agradeço ao Núcleo de Pesquisa em Sexualidade e Relações de Gênero e ao Centro de Referências em Direitos Humanos, Relações de Gênero e Sexualidade (NUPSEX/CRDH), por me ajudarem a elaborar minhas primeiras inquietações em torno destas temáticas.

Agradeço à sociedade brasileira por sustentar universidades públicas de alta qualidade e acesso gratuito, sem os quais dificilmente poderia ter desenvolvido meus conhecimentos e ideais de libertação.

Agradeço às populações de mulheres, de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, de índios, de negros, de imigrantes, de artistas marginalizados e de moradores de rua por resguardarem e projetarem esse que é um dos maiores bens que a vida carrega: a diversidade em suas múltiplas formas. A possibilidade de um mundo melhor, mais justo, belo e feliz passa pelas suas vozes sendo ouvidas.

Que os seus cantos possam guiar os rumos da política, do conhecimento, da fé e dos afetos.

RESUMO

Este trabalho investiga as condições e estratégias de inserção de mulheres no meio musical, bem como os laços entre identidade de gênero e práticas musicais. Com este objetivo, é feita uma revisão da literatura sobre formação e trabalho em música, abarcando desde o ensino de música em escolas públicas, o papel da família e aspectos do ensino privado de música no Brasil, até características das carreiras musicais em meio à dualidade de estratégias de inserção mais “amadoras” ou “profissionais” na área; limites da inserção feminina no mercado de trabalho, em geral, e no da música, em específico; e representações de gênero que permeiam o meio musical. Em seguida, é feita uma análise da trajetória musical e das percepções sobre o meio musical de cinco musicistas de Porto Alegre (RS), através de entrevistas semi-estruturadas, ressaltando suas estratégias de inserção, suas representações sobre o meio musical e os desafios enfrentados que são atravessados por condicionantes de gênero. Nas entrevistas realizadas, as estratégias identificadas passam pela conciliação entre imperativos de cunho familiar/doméstico e ambições relativas à carreira musical; pela possibilidade de se inserir no meio musical através da universidade; e pela afirmação positiva do potencial da mulher na música, focando em um público que se sensibiliza por essa questão. Além disso, verificou-se imbricações entre a identidade de gênero e a identidade musical, na medida em que as performances musicais de duas das entrevistadas, ao serem entendidas socialmente como performances masculinas, afetaram significativamente aspectos das suas identidade de gênero e de sexualidade.

Palavras-chave: Identidade de Gênero. Música. Trabalho. Desigualdade de Gênero.

ABSTRACT

This study investigates work strategies of women in the musical scene, as well as ties between gender identity and musical practices. A review of the literature about study and work with music is made, comprising music education in public schools, the role of family and aspects of private education in Brazil; and characteristics of careers on music, among the range of strategies of insertion that vary from “amateur” to “professional” perspectives. After that, an analysis of life stories and perceptions about the musical scene of five female musicians from Porto Alegre (Brazil) is made, recurring to semi-structured interviews, highlighting their strategies, their representations about the music scene and challenges that are crossed by gender conditionings. In the interviews, the identified strategies range from the conciliation among familiar/domestic imperatives and ambitions related to musical careers; the possibility of entering the music scene through the university; and the positive assumption of women’s potential in music, focusing a public sensitive to this cause. Also, ties between gender and musical identity were verified, as the music performances of two musicians were socially understood as male performances, affecting aspects of their gender and sexual identity.

Keywords: Gender Identity. Music. Work. Gender Inequality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 Capítulo 1: Gênero, Identidade e Diferença.....	13
1.1 Trajetória Histórica do Conceito de Gênero.....	13
1.2 Identidade e Diferença.....	17
2 Capítulo 2: Formação, Trabalho e Condicionantes de Gênero na Música.....	20
2.1 Gênero e Mercado de Trabalho.....	20
2.2 Educação de Gênero na Família, na Escola e na Mídia.....	23
2.3 Educação Musical e Formação Profissional em Música	25
2.3.1 Educação Musical nas Escolas Públicas do Brasil.....	26
2.3.2 Importância da Família na Educação Musical.....	29
2.3.3 Educação Formal em Música.....	30
2.3.4 Representações de Gênero no Ensino de Música.....	33
2.4 Mercado de Trabalho em Música e Gênero.....	35
2.4.1 Gênero no Trabalho com Música Popular no Brasil.....	40
3 Capítulo 3: Trajetórias e estratégias de inserção no meio musical – cinco musicistas de Porto alegre.....	47
3.1 Aspectos Metodológicos.....	47
3.2 Experiências e Desafios de Musicistas em Porto Alegre.....	48
3.2.1 Simone (cantora e percussionista de banda de rock afrogaúcho, 45 anos).....	48
3.2.2 Ananda (pianista e professora de música, 28 anos).....	57
3.2.3 Rosa (percussionista e geógrafa, 45 anos).....	62
3.2.4 Iracema (cantora e professora universitária aposentada, 73 anos).....	65
3.2.5 Júlia (cantora de punk rock e produtora de eventos, 35 anos).....	69
3.3 Música, Trabalho e Gênero.....	76
Considerações Finais.....	83
Referências Bibliográficas.....	86
Anexo I - Roteiro para entrevista sobre trajetória de musicistas/músicos.....	92
Anexo II - Composição de gênero de shows musicais da empresa Opus Promoções entre 1º/01/2015 e 1º/04/2016.....	95

INTRODUÇÃO

O meio musical apresenta grande importância na formação, disseminação, e perpetuação de valores, representações sociais e comportamentos culturais. Na minha experiência de homem branco, cisgênero, de classe média e graduando em ciências sociais, tive oportunidades de me engajar em atividades ligadas à música na minha adolescência, enquanto tocava trompete na banda marcial de minha escola de ensino básico, e posteriormente, já adulto, como músico de rua, tocando saxofone paralelamente às minhas atividades de trabalho e de formação em ciências sociais. Se inicialmente conduzi essa atividade de maneira pouco pretensiosa, a aproximação gradualmente crescente que tive junto a músicos e musicistas me fez despertar inquietações sobre o meio musical, do tipo “O que faz alguém decidir se engajar numa trajetória profissional em música?” ou “De que forma, a partir de quais ações alguém consegue se inserir em um meio de músicos e musicistas e se projetar como tal?”, ou ainda “O que é importante para alguém conseguir se estabelecer no trabalho com música?”.

À época também estava envolvido em projetos de extensão universitária voltados à temática de gênero e sexualidade, desenvolvendo sensibilidade pelas nuances que as desigualdades e opressões ligadas a essas categorias apresentam. Um dia, durante um show da Adriana Calcanhotto no Salão de Atos da UFRGS, enebriado pela música, em certo momento desviei o olhar da cantora principal e olhei para a banda de músicos ao fundo, e foi com certo espanto que me deparei com uma banda composta apenas por músicos homens. Naquele momento intuí que essa configuração não deveria ser rara, o que se confirmou em praticamente toda apresentação musical em que fui plateia, todas com baixíssima (se não nenhuma) participação feminina no palco. Nesse momento, minhas questões sobre o meio musical se reconfiguraram, passando a focar os motivos de tamanha discrepância no número de homens e mulheres que trabalham com música no Brasil, o que tento abordar neste trabalho. Meu interesse voltou-se especificamente para o segmento de cantores/as e instrumentistas que trabalham com apresentações musicais, entendendo essa atividade e as pessoas nela envolvidas como núcleo do que chamo, neste trabalho, de “meio musical” (que também pode englobar atividades de

produção musical, produção de eventos ligados à música e ensino de música, dentre outras atividades).

Quantitativamente, a partir de dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios do IBGE (2013, apud SEGNINI, 2014), verificamos uma diferença muito grande no número de homens e de mulheres no meio musical contemporâneo no Brasil. Sabendo-se do amplo grau de informalidade no trabalho da maior parte dos músicos e musicistas, com percepções disseminadas de liberdade e autonomia no segmento da música popular (BJÖRK, 2011), a discrepância entre o número de homens e de mulheres no meio chama a atenção. Estudos sobre gênero no meio musical (abordados no Capítulo 2) indicam que os diversos momentos da formação em música, que incluem os primeiros contatos com instrumentos musicais, pessoas que intermedeiam esses contatos, educação formal e/ou informal em música, imaginário acerca da atuação no meio musical, escolha do instrumento/área de atuação, até o início da atuação profissional propriamente dita, também permeada por diversos momentos e fronteiras específicas, são todos atravessados por condicionalidades atreladas a gênero. Tanto a formação musical quanto a prática em grupos e coletivos musicais no Brasil está permeada por referências simbólicas que aliam a prática musical e elementos da música a gênero e sexualidade, com ampla prevalência de perspectivas masculinas, o que cria uma intersecção entre a formação de uma identidade como músico e musicista à identidade de gênero (MELLO, 2007; GOMES e PIEDADE, 2010).

Considerando que inexistem impeditivos formais para a inserção feminina no mercado de trabalho da música no Brasil, essa pesquisa se propõe a investigar como a categoria gênero é mobilizada simbolicamente (na esfera dos discursos e representações) no meio musical, e a forma como isso impacta as possibilidades de inserção e de identificação de mulheres com o meio musical e desloca suas experiências no meio. Além disso, é de interesse da pesquisa analisar as estratégias de inserção adotadas por mulheres frente a um cenário que coloca várias limitações à sua atuação em função da forma como a categoria gênero é mobilizada socialmente.

Sexo e gênero são entendidos nesta pesquisa como construções sociais dinâmicas e múltiplas, e que, em última instância, não configuram uma *verdade* sobre os sujeitos. Nesse sentido, se falo de homens e mulheres como categorias de pesquisa, não é porque existam só dois sexos/gêneros ou porque as pessoas estejam invariavelmente ligadas aos seus condicionantes,

mas porque socialmente essa dicotomia é mobilizada no sentido de criar hierarquias e lugares de pertencimento desde o nascimento até o fim da vida, privilegiando a esfera de pertencimento masculina (BUTLER, 1990). Nesses termos, essa pesquisa busca se inserir numa linha que tem por objetivo “a mudança social e a ação em benefício das mulheres” (DEVAULT, 1996, p. 33 apud SINGER, 2006, p. 29, tradução própria) e tenta representá-las “em formas que não reproduzam estereótipos prejudiciais” (ibid., p. 42, apud SINGER, 2006, p. 29, tradução própria). Assim, são os discursos produzidos e valores simbólicos atribuídos pelos sujeitos à música e à atuação no meio musical com relação ao gênero, bem como o modo como eles os incorporam na sua vivência que interessam a essa pesquisa.

Com este fim, optou-se pela realização de entrevistas semi estruturadas como técnica de coleta de dados para compreender as diversas dimensões da formação e do trabalho de musicistas¹, a partir da análise de discurso, além da revisão de estudos sobre trabalho e gênero no meio musical. Nas entrevistas, foram abordados aspectos das trajetórias de trabalho das entrevistadas com relação à sua formação musical, à sua situação atual de prática profissional, suas representações sobre músicos e musicistas de forma abstrata, suas representações sobre o mercado de trabalho em música, suas relações com colegas de trabalho, aspectos da organização do trabalho em música, e percepções sobre gênero no trabalho (o roteiro de entrevista completo se encontra disponível no Anexo I). A amostra de musicistas foi feita de forma não probabilística, pela ausência de mapeamento desse tipo de profissional. Foram entrevistadas cinco musicistas atuantes nesta cena, com idades entre 28 e 73 anos, cujas práticas musicais passam pelo canto, percussão, piano e baixo, além de outras profissões não musicais com que estão envolvidas²:

Simone	cantora e percussionista de banda de rock afrogaúcho, 45 anos, negra, heterossexual, estudante de ciências sociais, divorciada, Porto Alegre (RS)
Ananda	pianista e professora de música, 28 anos, branca, heterossexual,

1 O desenho original da pesquisa envolvia a entrevista em número igual de músicos e musicistas, e a análise de dados a partir de uma perspectiva comparada entre gêneros. Entretanto, os limites de tempo para realização da pesquisa fizeram com que a amostra de entrevistados se restringisse às musicistas.

2 Os nomes apresentados neste trabalho são falsos, respeitando o sigilo e anonimato das entrevistas, com exceção do de Júlia, que explicitamente pediu para ter seu nome verdadeiro publicado.

	bacharel em música, solteira, Porto Alegre (RS)
Rosa	percussionista e geógrafa, 45 anos, branca, homossexual, mestra em antropologia, solteira, Porto Alegre (RS)
Iracema	cantora e professora universitária aposentada, 73 anos, branca, heterossexual, divorciada, bacharel em história natural, Porto Alegre (RS)
Júlia	cantora de punk rock e produtora de eventos, 35 anos, branca, heterossexual, divorciada, tecnóloga em produção audiovisual, Porto Alegre (RS)

Buscou-se, através da investigação das narrativas sobre as trajetórias musicais e as percepções sobre o meio musical de musicistas atuantes no meio da música popular e erudita em Porto Alegre/RS, em especial as ligadas à identidade de gênero³, elementos que apontem como o gênero é mobilizado de forma a restringir a participação feminina na música, de um lado, e como musicistas articulam sua inserção na cena, de outro.

O primeiro capítulo faz uma revisão acerca da trajetória do conceito de gênero nas ciências humanas, sobre o conceito de identidade e sobre a proposta analítica de Avtar Brah (2006) de como analisar essas categorias sem essencializá-las, a partir de quatro esferas em que as diferenças se constituem: diferença enquanto experiência, enquanto relação social, enquanto subjetividade e enquanto identidade.

O segundo capítulo apresenta uma revisão de estudos que buscam retratar as condições de formação em música no Brasil, passando pelo contexto da educação musical nas escolas públicas, pela influência da família e pelos espaços privados de formação em música, notadamente os conservatórios e professores particulares. Em seguida, busca apresentar o contexto do trabalho em indústrias criativas no Brasil a partir do conceito de “carreiras sem fronteiras” (BENDASSOLI e WOOD, 2010), aproximando-o do contexto específico do meio musical. Em ambas as seções, são apresentados estudos que demonstram como a desigualdade de gênero está contextualizada na formação e atuação em música no país.

³A identidade de gênero é elencada nesta pesquisa como um elemento fluido e mutável, sujeito a sofrer influência de constrangimentos e potencialidades estruturais que hierarquizam as condições de ação e tomada de decisão dos indivíduos, sem entretanto anular a possibilidade de deliberação individual sobre caminhos de atuação e inserção distintos, a partir da reconfiguração identitária. “O gênero e a identidade de gênero são constantemente negociados em novas situações e contextos sociomusicais” (MOISALA, 2015).

O terceiro capítulo apresenta considerações de ordem metodológica adotadas nesta pesquisa, justificando a escolha pela perspectiva da análise de discurso, e apresenta reconstruções das histórias de vida das entrevistadas, ressaltando as experiências mais emblemáticas relatadas sobre suas atuações no meio musical, e suas vinculações com gênero. Ao final do capítulo é feita uma análise conjunta que relaciona aspectos dos relatos com a literatura sobre formação e atuação no meio musical e suas condicionalidades atreladas a gênero.

Capítulo 1: Gênero, Identidade e Diferença

1.1 Trajetória histórica do conceito de gênero

A história do conceito de gênero nas ciências sociais e humanas acompanha de perto a trajetória do movimento feminista, os questionamentos e proposições feitos por ele e as transformações que ele provocou e continua provocando nas relações entre mulheres e homens em suas múltiplas possibilidades de pertencimento identitário, bem como entre estes e pessoas que se situam em outras categorias identitárias. Com uma origem identificável que remonta ao século XVIII, esse movimento, junto a sua contrapartida intelectual, assumiu diferentes formas através das diversas gerações de feministas, tanto com relação às ideias desenvolvidas quanto às estratégias de ação política.

Uma das formas mais usuais de representação da história das ações e ideias do movimento feminista tem sido a sua divisão em “ondas”, em que cada onda é descrita a partir de uma mescla de elementos do momento histórico apresentado, das características geracionais das/os participantes do movimento e das posições ideológicas desenvolvidas. Essa abordagem apresenta várias limitações, na medida em que se utiliza de recortes temporais muito estritos para classificar as pensadoras e ativistas feministas, levando a pensar que as posições ideológicas estão limitadas ao período histórico em que foram desenvolvidas, enquanto que, ao contrário, observa-se a coexistência e desenvolvimento simultâneo de ideias tradicionalmente classificadas como pertencentes às primeiras ondas na contemporaneidade, respondendo às condições atuais e se utilizando das ferramentas dos momentos históricos mais recentes (como a internet), ao mesmo tempo em que se observa que várias pensadoras cujo pensamento se encaixa na “terceira onda” (contemporânea) pertencem cronologicamente a ondas mais antigas (HENRY, 2004). Sabendo desses limites, a ausência de um modelo histórico mais adequado para a representação do movimento feminista, a simplicidade de fácil assimilação do modelo das “ondas” do feminismo, bem como o interesse mais estrito da pesquisa nas ideias da “terceira onda” fizeram com que optássemos por apresentar a história do movimento através desse modelo, como veremos a seguir.

A primeira onda do feminismo, situada entre o final do século XIX e a Segunda Guerra Mundial, é entendida como marcante pela busca de direitos fundamentais como o voto, educação, condições dignas de trabalho e o acesso a profissões consideradas masculinas. As feministas dessa onda, regra geral, organizaram a sua ação se utilizando de um discurso naturalizante das relações sociais e das relações entre os sexos, mobilizando as percepções e estereótipos sobre a imagem da mulher como ferramentas para conquistar a extensão de direitos. Algumas feministas da época, por exemplo, argumentavam que a ampliação do acesso à educação às mulheres as capacitaria para criar melhor seus filhos, ou que, por exemplo, as mulheres seriam naturalmente mais morais que os homens, e que por isso o seu acesso aos direitos políticos, de votar e serem eleitas, traria contribuições importantes para a sociedade. Uma vez que homens e mulheres possuíam os mesmos direitos naturais, deveriam possuir os mesmos direitos sociais e políticos (GOMES e SORJ, 2014).

A partir da segunda metade do século XX, a segunda onda, fortemente alicerçada nos movimentos da contracultura dos anos 1960 e 1970, foi responsável pela consolidação do movimento e por uma grande elaboração teórica aliada à militância política, sedimentando um questionamento mais profundo sobre a maneira como é construída socialmente a diferença entre o que é ser homem e o que é ser mulher. Nessa onda, entra em voga o conceito de gênero (como construção social) em oposição ao de sexo (como atributo natural), principalmente a partir das elaborações teóricas de Simone de Beauvoir. Beauvoir e outras pensadoras da época rompem com o determinismo biológico do conceito de sexo, vigente até então, que justificava as diferenças entre homens e mulheres como sendo aspectos sexuais naturais e intrínsecos, e sustentam que as diferenças de papéis sociais, práticas, comportamentos, hierarquias e locais de pertencimento de homens e mulheres são construídos como normas sociais e culturais (e, portanto, contingentes), fundamentando as desigualdades em cima de construções culturais arbitrárias. Essas construções se sedimentam no “gênero masculino” e no “gênero feminino”, em que o homem corresponde a um sujeito universal transcendente e pleno em suas possibilidades e a mulher a uma variante marcada e limitada, menos capaz, do homem. As desigualdades entre homens e mulheres deixam de ser entendidas como naturais para serem vistas como um ato de dominação e opressão do masculino sobre o feminino, que deve ser questionado e transformado nos seus elementos sociais para se alcançar a emancipação das mulheres e igualdade entre

homens e mulheres. De acordo com Mayorga et al (2013, online), as pensadoras feministas dessa geração:

[...] contribuíram para a criação de um horizonte de transformação social no qual a diferença [entre homens e mulheres] já não poderia ser compreendida como um ato casual da natureza, mas sim como uma ação de diferenciação em que a distinção é construída socialmente, impondo uma hierarquia do sexo e da sexualidade através da divisão do trabalho, da família, do matrimônio e da reprodução.

Entretanto, a elaboração, dentro do movimento, de uma compreensão unitária e universalista das desigualdades e hierarquias entre homens e mulheres, fortemente centrada na experiência histórica das mulheres da cultura ocidental, apontando a oposição binária e hierárquica entre homens e mulheres como suficiente para explicar as adversidades, opressões e desigualdades vividas pelas mulheres nos seus mais múltiplos contextos socioculturais suscitou diversas críticas de teóricas e militantes, dando origem à discussão contemporânea entendida como terceira onda do feminismo. Nela, os limites do discurso da opressão comum a todas as mulheres em sociedades patriarcais vêm sendo tensionados, em especial a partir do final da década de 1980, tanto no meio acadêmico quanto dentro dos grupos de militância, com destaque para os de mulheres negras, de mulheres lésbicas, e de mulheres trans, travestis e transexuais, que se formam e se fortalecem indicando não sentirem suas experiências de opressão e marginalidade representadas pelo discurso comum do feminismo do pós segunda guerra. Nas perspectivas feministas pós-coloniais, típicas da terceira onda, como resposta a essas críticas, observa-se uma proliferação de categorias identitárias de mulheres, em que o próprio conceito de mulher é colocado em xeque, e, assim, passa-se a pensar em “mulheres” e não na “mulher”, “feminismos” e não “feminismo”, incluindo-se outras oposições binárias além da oposição entre homens e mulheres, como entre mulheres brancas e negras, do Sul e do Norte.

Assume-se, a partir daí, a necessidade de descolonizar o pensamento feminista de forma constante, utilizando múltiplos critérios de referência teórica que não apenas os ocidentais. Por um lado, as insuficiências do discurso feminista para lidar com vivências de opressão que se dão em função de raça e classe e a exotização generalizante da situação das mulheres de culturas não ocidentais como exemplo de uma opressão de gênero universal por parte de um mesmo modelo patriarcal levantaram a crítica de que o conceito de mulher elaborado pelo feminismo não foge à centralidade conferida à experiência do ocidente branco como modelo histórico de referência (BUTLER, 1990). Outra crítica, pela ótica epistemológica, feita por Judith Butler, é a de que o

pensamento feminista como disseminado até então não rompe efetivamente com a lógica dualista (masculino versus feminino) ao considerar que essa lógica se funda numa diferença existente de fato no sexo biológico, e que se deve buscar desconstruir e questionar ambas categorias (sexo e gênero) conjuntamente (MAYORGA et al, 2013). A naturalidade que ainda se conferia ao conceito biológico de sexo dava pouco espaço para a compreensão da marginalização de pessoas com identidades e sexualidades que não se encaixam no binarismo masculino-feminino ligado a um padrão heterossexual do desejo. Para Butler (1990), o conceito de sexo também é um construto produzido e estabelecido “prediscursivamente”, ratificando o binarismo sexual como algo natural, quando na verdade ele varia historicamente, servindo a interesses políticos. Para ela, tanto gênero quanto sexo devem ser pensados como categorias relacionais, contingentes, e não atributos individuais estanques. Butler indica que, no atual contexto cultural, que tem como normal o binarismo homem-mulher aliado a um desejo heterossexualizado, são criadas oposições assimétricas entre o que é entendido como performances de gênero masculinas e femininas, que, por sua vez, devem estar ligadas ao sexo masculino e feminino, respectivamente. A inteligibilidade social do gênero passa por essa ligação, e pessoas que se distanciam dessa matriz performance de gênero/sexo atribuído são mais frequentemente excluídas dos espaços e possibilidades de interações sociais (Butler, 1990).

Butler indica que, ao buscar um sujeito estável, bem delimitado, o feminismo institucionaliza um conceito unívoco de gênero, que pretende conferir uma unidade identitária ao movimento, mas que acaba por excluir diversas possibilidades de representação ao naturalizar e imobilizar as possibilidades de representação de categorias identitárias, desconsiderando diversas possibilidades de ser mulher que não se encaixam na matriz heterossexual, e menosprezando outras categorias de pertencimento identitário como raça, classe, região e idade, o que termina por enfraquecer o movimento e as possibilidades de crítica do feminismo, provocando exclusão. “Talvez, paradoxalmente, a representação fará sentido para o feminismo apenas quando o sujeito de ‘mulher’ não for presumido em lugar algum” (BUTLER, 1990, p. 6, tradução própria). Nesta perspectiva, que esta pesquisa também busca assumir, o gênero é uma esfera contingente que não pode ser separada analiticamente de classe, de raça, da região geográfica, de idade, de sexualidade e de outros eixos de poder que constituem as identidades.

1.2 Identidade e diferença

É importante ressaltar que entende-se neste trabalho a identidade como uma esfera mutável de definição dos indivíduos, ligada às contingências do contexto social, com forte caráter relacional, como explicitado na obra de Dubar (2006). A identidade no contexto contemporâneo se constrói linguisticamente a partir de dois movimentos: um que permite ao mesmo tempo generalizar a identidade individual como possuindo elementos comuns ao resto da sociedade, e outro que apresenta elementos de diferenciação da subjetividade com relação a um outro. Assim, as identidades dependem fortemente do contexto social, sujeito a transformações no tempo, para se definir. Nesse quadro, a construção da identidade se dá aliando uma dinâmica que vem de fora, em que o ambiente externo pressiona imputando e definindo uma identidade própria aos indivíduos, e outra interna, com os indivíduos mais ativamente definindo suas diferenças com relação ao entorno. É nessa articulação que se definem os diferentes grupos de pertencimento de que um indivíduo participa (familiar, laboral, religioso, etc.) (DUBAR, 2006).

Neste sentido, busca-se ressaltar a unicidade, imprevisibilidade e, em última instância, inacessibilidade da real configuração individual da identidade de gênero, para além de qualquer conceito de diferenciação categórica. Se a categoria gênero é elencada como conceito importante para se entender as distinções presentes, por exemplo, no meio musical, o é pelo pressuposto de que constrangimentos e potencialidades estruturais nas relações sociais ativam essa categoria influenciando as condições de ação e de tomada de decisão dos indivíduos no meio musical. Entretanto, deve-se fazer a ressalva de que esta influência não deve ser vista como determinista ou agindo sobre uma identidade estanque, uma vez que a própria ação individual e a deliberação entre os caminhos distintos possíveis de inserção e de atuação e de transformação das identidades, a partir do exercício da reflexividade, também reconfigura e transforma os elementos estruturais e as potencialidades da ação futuras (ARCHER, 2011).

Em que pese a noção de que a análise de gênero não pode ser dissociada de outras categorias sociais como raça e classe ter se disseminado amplamente nos estudos feministas, colocar em prática uma análise que leve em conta o caráter interseccional e indissociável dessas categorias tem se mostrado difícil e pouco exitoso. Avtar Brah (2006) tenta apontar um caminho

para que se possa analisar as múltiplas variáveis que estão envolvidas na formação de diferenças sociais sem essencializar essas variáveis em componentes biológicos ou mesmo discursivos, e sem reduzir, por exemplo, a opressão de classe, de gênero ou a prática do racismo, a uma origem comum. Num sentido bastante foucaultiano, ela sugere que se entenda o conceito de diferença como a “variedade de maneiras como discursos específicos da diferença são constituídos, contestados, reproduzidos e ressignificados” (BRAH, 2006, p. 374). A diferença existe, para ela, como prática discursiva, em que se constituem posições de poder em constante transformação que podem se guiar tanto por princípios igualitários e de solidariedade quanto de dominação e subordinação, sem que se possa assegurar o predomínio de um ou outro polo de princípios. Nesse sentido, só o contexto em que a diferença é construída, afirmada e disputada pode dizer se ela é ativada como um marcador de hierarquia e opressão ou não (BRAH, 2006).

Nesses termos, a autora propõe que se leve em conta a manifestação da(s) diferença(s) em quatro esferas analíticas: a da diferença como experiência, diferença como relação social, diferença como subjetividade e diferença como identidade. Quando se pensa na experiência, se pensa nela como o lugar de formação do sujeito e de formação de uma noção de realidade a partir dos sentidos atribuídos aos fatos e condições materiais. Nesse sentido, longe de representar uma “verdade” sobre a realidade dos sujeitos, a experiência representa “um espaço discursivo onde posições de sujeito e subjetividades diferentes e diferenciais são inscritas, reiteradas ou repudiadas” (BRAH, 2006, p. 362), como um lugar de contestação em que se confrontam e contrapõem significados, matrizes ideológicas, processos econômicos, políticos e culturais que vão atuar na formação de sujeitos diferentes, no sentido de que a experiência é o lugar em que “o sujeito adquire significado em relações socioeconômicas e culturais no mesmo momento em que atribui significado dando sentido a essas relações na vida cotidiana ” (BRAH, 2006, p. 362).

Como relação social, o conceito de diferença “se refere à maneira como a diferença é constituída e organizada em relações sistemáticas através de discursos econômicos, culturais e políticos e práticas institucionais. Isso quer dizer que destaca a sistematicidade através das contingências” (BRAH, 2006, p. 362). Através dessa sistematicidade, a diferença como relação social propicia o desenvolvimento de sentidos de comunidade, de identidade coletiva, de narrativas compartilhadas, cujos processos de formação se dão e cujos efeitos podem ser sentidos tanto nas esferas abstratas dos processos econômicos, políticos e institucionais quanto em locais

de convívio cotidiano, da experiência vivida pelos indivíduos, e mesmo “nos interstícios da mente onde a intersubjetividade é produzida e contestada” (BRAH, 2006, p. 364).

Como subjetividade, a noção de diferença tenta dar conta de conciliar a perspectiva de formação discursiva do sujeito sem cair numa noção mecanicista de que os sujeitos são apenas um reflexo das representações sociais que o circundam. Para que se possa entender as potencialidades de mudança, de adaptação e de transformação das condições sociais provocadas pelo sujeito, Brah se volta para perspectivas pós-estruturalistas da psicanálise em que se entende a subjetividade como sendo formada através de uma experiência “interior” ao sujeito, onde o inconsciente apresenta seus efeitos imprevisíveis sobre o processo de formação da subjetividade, e uma “exterior”, social, descentrando o local da dinâmica subjetiva e desfazendo a noção de um sujeito estável e estanque. Nesse sentido, as características reivindicadas pelo sujeito devem ser explicadas, e não supostas como algo imanente a ele.

Por fim (ou começo) os três eixos mencionados acima - diferença como experiência, diferença como relações sociais e diferença como subjetividade - se articulam na identidade, fazendo com que ela seja uma “multiplicidade relacional em constante mudança” (BRAH, 2006, p. 371), que, entretanto, permite conferir uma certa coerência e continuidade ao núcleo individual ou coletivo que reivindica os significados dos processos mencionados como referentes a si. Aqui cabe ressaltar, como Brah indica, que as “identidades coletivas não são redutíveis à soma das experiências individuais” (BRAH, 2006, p. 371) uma vez que aquelas apagam parcialmente traços da heterogeneidade das experiências subjetivas individuais que ela diz representar. O que não significa que elas não possam coexistir. O que é importante nisso tudo é ressaltar o caráter contingente e sempre em processo de formação das identidades através dos discursos e narrativas, que podem criar uma base de identificação comum a partir da oposição a outras experiências, identidades e narrativas. A proclamação de identidades coletivas, entretanto, em que pese ter potenciais benefícios políticos, pode ter um custo psíquico e emocional forte no domínio da subjetividade, na medida que pode exigir a supressão de memórias, emoções e perspectivas que entram em contradição com a identidade coletiva.

Capítulo 2: Formação, Trabalho e Condicionantes de Gênero na Música

Neste capítulo, buscaremos lançar luz sobre as condições de formação e de trabalho com música e o viés de gênero que atravessam essas esferas no Brasil a partir da revisão de estudos que investigam essas condições. Antes disso, convém fazer algumas considerações mais gerais sobre como as relações de gênero se manifestam no mundo do trabalho, na família e na escola.

2.1 Gênero e mercado de trabalho

Estudos que relacionam gênero e trabalho em diversas sociedades sugerem que as divisões de trabalho por gênero podem ser divididas em “dois princípios organizadores: o princípio de separação – existem trabalhos de homens e trabalhos de mulheres – e o princípio hierárquico – um trabalho de homem ‘vale’ mais que um trabalho de mulher” (HIRATA e KERGOAT, 2007). Se esses princípios de organização do trabalho podem ser encontrados na esmagadora maioria das sociedades, as formas que assumem variam enormemente no tempo e no espaço, geralmente apoiando-se em argumentos de legitimação naturalistas, e mantendo a distância social entre homens e mulheres, ainda que em múltiplos casos seja possível verificar melhoras nas condições de inserção social das mulheres ao longo do tempo.

Nas sociedades capitalistas, em especial, o sistema de divisão social do trabalho tradicionalmente se baseia em pretensas características intrínsecas aos sexos, dentre outros marcadores de diferença social, para resguardar a esfera produtiva do trabalho e as funções mais valorizadas socialmente aos homens, enquanto as mulheres ficam confinadas à esfera reprodutiva, considerada como não econômica – e, portanto, pouco ou não remunerada – localizada no espaço doméstico, tendo suas possibilidades de realização plena na sociedade fortemente limitadas. Nesse sistema, o trabalho conferido às mulheres é invisibilizado como *trabalho*, na medida em que as funções exercidas em casa, como o cuidado das crianças, da organização e limpeza domiciliar, da alimentação familiar, da dedicação conjugal, são entendidas como atividades intrínsecas às “pulsões naturais” femininas, como o dever materno e amor inato pela família (HIRATA & KERGOAT, 2007). Esse sistema se enraiza fortemente nas

representações sociais e atravessa campos da sociedade que historicamente buscam garantir a manutenção de determinadas ordens sociais, como o campo da educação, da política, da lei, dentre outros (SAFFIOTI, 1976).

Ao longo do tempo, com as transformações por que o sistema capitalista vem passando e pela ação direta de atores que de alguma forma incorporam ou se deixam afetar pela crítica feminista, o acesso feminino aos mais altos níveis de emprego e inserção profissional fora do ambiente doméstico vem sendo verificado. Entretanto, esse maior nível de emprego não necessariamente surge como forma de garantir maior equidade às mulheres, e sim como forma de buscar equilibrar as dinâmicas entre classes dentro dos interesses capitalistas constituídos, assumindo um caráter subsidiário a esses interesses. Assim, ele varia historicamente de acordo com interesses como baixar os custos de produção pelo aumento da oferta de mão de obra ou acelerar o crescimento econômico, além de ter forte viés de gênero no sentido de constituir profissões entendidas como “femininas”, mais propícias às mulheres, e geralmente menos valorizadas que as profissões de ocupação majoritariamente masculina. Para Saffioti (1976), a promessa disseminada de que o desenvolvimento das forças produtivas levarão invariavelmente à adoção de critérios racionais de alocação de recursos no capitalismo, eliminando formas de discriminação, não se verifica. Ao contrário, é comum uma associação positiva entre o desenvolvimento das forças produtivas e práticas sociais “irracionais” que, sob uma aparência de voluntarismo e naturalidade da parte dos atores envolvidos, escondem e legitimam formas de manter privilégios das camadas superiores na distribuição de poder e recursos:

Assim, na defesa de valores real ou supostamente mais altos, como o equilíbrio das relações familiares, o bom andamento dos serviços domésticos, a preservação dos métodos tradicionais de socialização dos imaturos, o respeito ao princípio moral da distância entre os sexos, faz-se a mais completa e racional utilização de critérios irracionais, tais como a debilidade física, a instabilidade emocional e a pequena inteligência femininas, a fim de imprimir-se ao trabalho feminino o caráter de trabalho subsidiário e tornar a mulher o elemento constitutivo por excelência do enorme contingente humano diretamente marginalizado das funções produtivas. (SAFFIOTI, 1976, p. 130)

Nas sociedades capitalistas, a pretensão de inserção das mulheres no mundo do trabalho em paridade com os homens, se conseguiu em parte questionar o modelo tradicional que via uma complementaridade entre o papel provedor do homem e o papel de cuidado doméstico da mulher, o fez grandemente a partir da imputação de uma necessidade de conciliação, sobre as mulheres, entre as suas tarefas domésticas e as novas atividades profissionais. O caráter marginal da mulher

no mercado de trabalho se verifica, assim, tanto na subvalorização, remuneratória e simbólica, do seu trabalho, quanto na imposição de uma sobrecarga de difícil conciliação das atividades domésticas e das atividades profissionais. Condição esta ignorada socialmente na disseminação de uma representação de que o fato visível de que há mulheres inseridas no mercado de trabalho formal atesta por si só uma ampla aceitação da mulher no mercado e grande liberdade para ela definir seus rumos (SAFFIOTI, 1976).

Nos últimos anos, a tendência de precarização e flexibilização das relações de trabalho, as dinâmicas do mundo globalizado e a maior visibilidade acadêmica das situações dos países não desenvolvidos vêm constituindo novas conjunturas de trabalho que complexificam ainda mais o quadro da dominação por gênero, classe e raça. Nos países do norte, Hirata e Kergoat (2007) apontam para o surgimento de “nomadismos sexuados”, que se dão na esfera temporal para as mulheres, a partir do aumento, para elas, do engajamento em situações de trabalho parcial disperso ao longo dos dias da semana, e especialmente para os homens, com o aumento das suas necessidades de deslocamento para trabalho. Além disso, verifica-se um aumento importante nas distinções entre as próprias mulheres com relação ao mundo do trabalho assalariado e doméstico. Se por um lado a exposição à pobreza, à precarização do trabalho, à má remuneração e à desvalorização social afeta um número crescente de mulheres, um segmento considerável de mulheres está aumentando seus capitais econômicos, culturais e sociais e desenvolvendo interesses de classe, não mediados por figuras masculinas, como no modelo clássico da dominação patriarcal, que se opõem ao das mulheres de outros segmentos sociais:

As mulheres das sociedades do Norte trabalham cada vez mais e, com uma frequência cada vez maior, são funcionárias e investem em suas carreiras. Como o trabalho doméstico nem sempre é levado em conta nas sociedades mercantis, e o envolvimento pessoal é cada vez mais solicitado, quando não exigido pelas novas formas de gestão de empresas, essas mulheres para realizar seu trabalho profissional precisam externalizar ‘seu’ trabalho doméstico. Para isso, podem recorrer à enorme reserva de mulheres em situação precária, sejam francesas ou imigrantes. [...] Duas relações sociais entre mulheres, inéditas historicamente, estabelecem-se dessa maneira: uma relação de classe entre as mulheres do Norte, empregadoras, e essa nova classe servil; uma relação de concorrência entre mulheres, todas precárias, mas precárias de maneira diferente, dos países do Norte e dos países do Sul e, logo também, de ‘cores’ diferentes com a chegada a esse mercado de mulheres dos países do Leste. (HIRATA e KERGOAT, 2007, online)

Ao recorrer aos serviços doméstico de terceiras, seja imigrantes de outros países ou mulheres oriundas de dinâmicas migratórias internas, os casais de classe alta de países do norte e

de vários países do sul veem seus conflitos conjugais potenciais diminuir a partir da maior flexibilidade conferida às suas mulheres para se engajar de forma mais completa no mundo do trabalho empresarial ou mais “nobre”, o que exacerba as distinções de classe e de raça entre as mulheres.

2.2 Educação de gênero na família, na escola e na mídia

Além das necessidades de conciliação do trabalho doméstico com o profissional, a menor qualificação das mulheres também se apresentam como um empecilho para sua inserção, além “do menor desenvolvimento na personalidade feminina dos traços característicos do trabalhador ajustado ao regime capitalista de produção” (SAFFIOTI, 1976, p. 131), traços que remontam ao papel da educação familiar, escolar e midiática na reprodução das distinções sociais e na socialização generificada. As representações e estímulos advindos dessas esferas de aprendizado são fundamentais para a instituição de diferenças generificadas já desde os primeiros momentos de vida das crianças, condicionando as possibilidades de desenvolvimento identitário, cognitivo e de inserção social.

Na perspectiva de Bourdieu (1996 apud SOUZA, 2007), a família influencia nas condições de inserção social dos indivíduos através da transmissão da herança familiar em diversas formas de capital, quais sejam:

[...] o simbólico, que mantém no nome da família seu aspecto essencial, podendo relacioná-lo ao decurso de nomeação e de identificação pública da família. Nesse sentido, as pessoas que têm o mesmo nome de família, são inseridas em uma comunidade, que são conhecidas como um conjunto de parentes que recebem o mesmo sobrenome; o econômico, composto pelo patrimônio da família; o cultural, que se refere ao processo de repetição e incorporação de situações continuadas, e o escolar, constituído através de normas de saberes escolares, que explica, por exemplo, o apoio, os incentivos dos pais para a escolarização dos/as filhos/as. (SOUZA, 2007, p. 83)

O capital cultural interessa sobremaneira, na medida em que se configura como um “um conjunto de estratégias, valores e disposições promovidos principalmente pela família, pela escola e pelos demais agentes da educação, que predispõe os indivíduos a uma atitude dócil e de reconhecimento ante as práticas educativas” (SETTON, 2005, online), e se manifesta de formas diversas na configuração de distinções, seja em formas objetivadas como através de diplomas,

seja de forma incorporada através do comportamento. Com relação ao capital cultural, é importante destacar aqui a importância da família na socialização primária do indivíduo, primeiro espaço de formação identitária e de formulação de referências de valores, normas, saberes, crenças, padrões de gostos, condutas comportamentais, etc., antes da criança ser inserida em outros espaços sociais numa socialização secundária. (BERGER e LUCKMANN, 1985 apud SOUZA, 2007). É neste espaço que a criança assimila e formula suas primeiras percepções de masculinidades e feminilidades, uma vez que as referências transmitidas às crianças pelos adultos não escapam ao viés de gênero, a partir das expectativas de gênero mais ou menos conservadoras que os adultos esperam delas. Aos meninos, em geral, são reservados brinquedos e brincadeiras que enfatizem a necessidade de força física, de agressividade, de competição, ou que procurem desenvolver habilidades específicas como concentração e raciocínio lógico-espacial. Às meninas, por sua vez, são reservados brinquedos e jogos que remetem à maternidade, ao ambiente doméstico, ao cuidado com a estética pessoal, estimulando uma valorização de um padrão de beleza pessoal baseado num estereótipo de mulheres brancas magras e jovens como símbolo de sucesso pessoal (SOUZA, 2007). Atravessar a fronteira que separa o que é entendido como atividade de menino ou de menina pode gerar fortes reações de repressão no seio familiar, além do entorno social mais amplo, limitando as possibilidades de identificação e conformando os corpos e mentes das crianças.

Com relação à educação escolar, a garantia de acesso às diferentes etapas de formação e de especialização fora do ambiente familiar tem o potencial de conferir maior empoderamento feminino, refletindo em suas possibilidades de inserção social e profissional futuras, e impactando diretamente a sua qualidade de vida e de suas famílias, seja a partir de um aumento na sua renda, na maior autonomia para tomar decisões pessoais, no controle da sua fertilidade e em um envolvimento maior na vida política de sua comunidade (BARROSO, 2004 apud SOUZA, 2007). Além disso, um maior nível educacional das mães reflete diretamente no desempenho de seus filhos/as na escola.

A pouca disseminação de reflexões pedagógicas em torno da questão de gênero faz com que estereótipos e padrões de gênero sejam reproduzidos acriticamente no ambiente escolar, em geral. Na vivência escolar, as práticas pedagógicas, a organização do espaço e do tempo e as referências de modelo/fracasso estudantil estão tacitamente permeadas por representações de

gênero pautadas pela heteronormatividade, com vistas a estabelecer um controle e normatização sobre os corpos e desejos das crianças. Desde pequenas as crianças são divididas por gênero em filas, em banheiros, etc. Drumond (2010) ressalta ainda um androcentrismo presente nas atividades escolares e uma discriminação da mulher nos conteúdos didáticos e atividades lúdicas, em que os meninos são estimulados a se envolverem em atividades enérgicas, enquanto as meninas são estimuladas a ficarem bem comportadas. Com frequência, os discursos de professores e professoras justificam de formas diferentes o bom desempenho escolar de meninos e meninas, imputando aos meninos uma inteligência inata, e às meninas um bom resultado em função de seu bom comportamento e dedicação, influenciando as próprias percepções dos estudantes sobre si mesmos e seus desempenhos, e assim suas expectativas e projeções representacionais acerca de si mesmos. Além disso, a padronização de comportamento incentivada pelas normas de organização do espaço escolar e pelas expectativas reproduzidas por professores/as limitam as possibilidades de expressão da diversidade possível de gênero e sexualidade, dentre outros elementos identitários, e constroem a diferença como algo negativo a ser corrigido, frequentemente pela imputação aos alunos e alunas de sentimentos de medo, vergonha, e de sofrimento pela sua comparação a um ideal padronizado de conduta social com base em expectativas de gênero, raça e classe (SOUZA, 2007).

A mídia, por sua vez, pode ser entendida como uma verdadeira tecnologia cultural de produção de significados e disseminação de representações que informam o repertório de possibilidades de identificação e de constituição dos sujeitos sociais (SABAT, 1999 apud SOUZA, 2007). Nesse sentido, a mídia possui um sentido pedagógico de disseminação de valores, comportamentos, modos de ser, através das imagens, e atua fortemente na disseminação de padrões de gênero, raça e classe e na composição de identidades.

2.3 Educação musical e formação profissional em música

Enquanto objeto sociológico, o estudo acerca da formação de músicos e musicistas engloba desde os primeiros contatos do indivíduo com a música e aquisição de competências musicais, até os processos de especialização que ocorrem mesmo quando os músicos e musicistas

já são profissionais bem estabelecidos. Esse processo que pode se dar de formas muito distintas, tanto em contextos informais em que o autodidatismo pauta de forma mais forte o processo de aprendizado, em que a família e grupo de amigos são peças chave no aprendizado, quanto contextos significativamente formais em que o conhecimento teórico e técnicas consagradas são centrais (CAMPOS, 2007). Esses espaços de socialização inicial com a música influenciam sobremaneira as condições de formação identitária com relação à música e posterior inserção profissional no mercado, tanto pela disseminação de representações específicas sobre o meio musical quanto por disponibilizar um leque específico de condições de acesso a espaços de atuação profissional posterior.

2.3.1 Educação musical nas escolas públicas do Brasil

As primeiras políticas públicas voltadas para a educação musical a nível nacional remontam à Era Vargas. Dentro do projeto nacionalista originado da Revolução de 1930, e inspirado nos ideais modernistas, foi introduzido o ensino de canto orfeônico nas escolas da rede pública do país. Conduzido por Villa-Lobos, o projeto do canto orfeônico buscava conciliar o estímulo à disciplina, ao civismo e à educação musical. Esse projeto de ensino se baseava na prática coral de estudantes, militares ou amadores, com repertório acessível de caráter folclórico, e visava estimular o interesse por assuntos musicais no povo (CY, 2008). O caráter de experiência coletiva desse projeto sintonizava com os ideais ufanistas e nacionalistas desenvolvidos no país à época, e o ensino de música foi adotado pelo governo nesse formato por apresentar potencial de controle e persuasão social e potencial de exaltação da nacionalidade, especialmente visíveis nas grandes apresentações cívicas, em que o canto orfeônico era apresentado pelas escolas como forma de manifestar apoio à figura do presidente e do projeto de país que estava sendo desenvolvido. O projeto pedagógico do canto orfeônico, fortalecido pela criação da Superintendência da Educação Musical e Artística (SEMA), foi acompanhado pela criação dos primeiros cursos de pedagogia em música, com o objetivo de capacitar professores para o ensino do canto orfeônico, tendo em vista a grande escassez de professores capacitados

para o ensino de música, e tomou dimensões nunca antes vistas no país para a educação musical (LOUREIRO, 2001).

O fim do Estado Novo em 1945 e o estabelecimento de uma nova conjuntura nacional e internacional, em que o nacionalismo e o autoritarismo não estavam mais tão em voga, levaram o canto orfeônico a uma lenta decadência, como resultado tanto da flexibilização de critérios de contratação de professores que poderiam ensinar música quanto da ausência de diretrizes de ensino claras por parte do governo federal para o ensino de música. Além disso, novas perspectivas pedagógicas passam mais a enfatizar aspectos da criatividade e da experimentação no ensino da música do que os aspectos coletivistas e políticos do canto orfeônico, ganhando força nos anos 60 (LOUREIRO, 2001).

O golpe militar de 1964 trouxe grandes transformações para a formulação de políticas nacionais, intervindo sucessivamente no funcionamento das escolas do país. Para a educação musical, o golpe representou o fim definitivo do canto orfeônico nas escolas, uma sublimação do papel da música na educação artística e a origem do contexto atual da educação musical no país. Em 1971, o governo promulgou a lei nº 5692/71, delimitando como principal objetivo da educação a formação de recursos humanos para o desenvolvimento do país, preparando os e as estudantes para a inserção no mercado de trabalho e negligenciando outros papéis formativos potenciais da educação pública, o que faz com que as artes assumam uma posição periférica (LOUREIRO, 2001).

A partir desta lei, o ensino de artes plásticas, teatro e música passam a compor uma mesma disciplina chamada de Educação Artística. Inicialmente, essa junção foi pensada com o objetivo de desenvolver maior sensibilidade pelas artes em geral, mas o seu resultado foi a diluição dos conteúdos específicos de cada matéria, em especial da música, que passou a estar praticamente ausente dos espaços escolares, tanto pela deficiência do país na formação de professores capacitados para lecionar música quanto pela música ser uma linguagem com características e conteúdos muito próprios (LOUREIRO, 2001). A carga horária reduzida para o ensino de artes também tornou impraticável o aprofundamento nas especificidades de cada disciplina artística. As licenciaturas voltadas para as artes apresentam até hoje deficiências para formar profissionais habilitados nas três linguagens contempladas pela lei para educação artística,

o que fez com que as práticas pedagógicas aplicadas em sala de aula passassem a enfatizar o espontaneísmo expressivo e práticas recreativas e lúdicas que fogem completamente aos assuntos musicais, e que o ensino de artes passasse a se focar nas artes visuais.

O fim da ditadura militar e a redemocratização do país, em que pese terem trazido diversas modificações para a estrutura escolar, não teve impactos significativos no quadro da educação musical, que permaneceu preterida com relação às artes plásticas, que dominam as práticas da Educação Artística. Ainda que as legislações mais recentes venham tentando dar maior importância para a educação musical nas escolas⁴, o cenário permanece praticamente inalterado⁵.

Fonterrada (2005, p. 13-16) aponta que, nesse cenário, com exceção de algumas escolas livres de música e conservatórios e de outros centros de cultura e lazer, o educador musical encontra pouco espaço para se inserir, e atua mais como animador cultural do que como professor. A autora aponta que a aproximação do público escolar com a indústria do entretenimento e o consumo midiático de música de massa vêm contribuindo para aprofundar o abismo existente entre as práticas de educação musical e o espaço escolar. De acordo com a autora, as profundas transformações advindas da lei nº. 4.692/71 criaram um cenário que contribuiu para o sumiço da educação musical nas escolas, num quadro em que hoje

[...] o professor da escola não sabe mais cantar ou tocar um instrumento. Alunos e professores têm um referencial quase único [do que é música], que lhes é imposto pelos meios de comunicação. Hábitos de escuta e prática musical foram abandonados e já não fazem parte da vida escolar. (FONTERRADA, 2005, p. 16)

Além disso, outros elementos são importantes para que as escolas possam ofertar aulas de música com qualidade, como a disponibilidade de instrumentos musicais e de espaços com boa

⁴ A partir da atual Lei de Diretrizes e Bases da Educação, de nº 9.394/1996, e da lei nº 11.769/2008, que institui a obrigatoriedade (não exclusiva) do ensino de música.

⁵ O retrato da situação nacional do ensino de música nas escolas de nível fundamental e médio não exclui, entretanto, que diversas iniciativas locais e regionais em termos de políticas públicas tenham sido desenvolvidas para estimular a educação musical com maior cuidado, como as experiências dos municípios de Niterói (RJ) com o projeto Aprendiz - Música na Escola, São Caetano (SE) com a Orquestra Sinfônica de Meninos de São Caetano, e iniciativas dos estados de São Paulo, o Projeto Guri, e do Paraná, com o Projeto Apoio às Licenciaturas, que dava estímulo à inclusão do ensino de música nas escolas dos municípios envolvidos (CY, 2008), bem como projetos públicos de educação musical não associados à educação básica.

ambientação acústica, elementos de pouca disponibilidade no contexto de precariedade estrutural das escolas públicas do país (CY, 2008).

2.3.2 Importância da família na educação musical

Nesse quadro de ausência predominante da educação musical nas escolas do país, os primeiros passos na formação musical têm se configurado, historicamente, como um esforço de cunho familiar, individual e/ou comunitário, com predominância do primeiro, passando por instituições como escolas particulares de música, faculdades de ensino superior de cunho público ou privado, instituições religiosas e professores particulares. Neste sentido, é um esforço altamente dependente do contexto social, apresentando múltiplas trajetórias possíveis e formas diferentes de formação e inserção dos músicos. O Brasil possui uma experiência musical muito rica e presente na vida dos brasileiros “através de uma imensa teia, interligada por fios muitas vezes invisíveis, carentes de comunicações e ações integradas” (CY, 2008, p. 9). Tendo em vista que a atuação musical exige uma formação altamente especializada, exigindo domínio de instrumentos musicais, de repertórios, boa percepção musical e sonora, não é raro que a trajetória musical de músicos profissionais se inicie na infância e se estenda por toda a vida do músico (PICHONERI, 2006).

O papel da família é importante especialmente no que diz respeito aos primeiros estímulos para a formação musical. É ali que se estabelecem os primeiros contatos, referências, ambientes sonoros, estímulos e gostos musicais. A possibilidade de ter contato com instrumentos musicais e com manifestações culturais diversas, de receber incentivos e a presença (ou ausência) de músicos na família pode propiciar um ambiente de cultivo e apreciação das artes que influencia significativamente nas condições de formação musical. Pichoneri (2006), em sua dissertação de mestrado, em que pesquisou a trajetória de músicos de orquestra na cidade de São Paulo, confere um papel fundamental da família na trajetória dos músicos que entrevistou. O apoio ou rejeição da família à escolha da carreira musical podem ser determinantes para o sucesso, fracasso ou grau de dificuldades enfrentados para se inserir no meio musical. Se a família já possui membros músicos, torna-se muito mais fácil para o sujeito que optar por seguir carreira musical tanto obter

formação para isso quanto ter acesso a uma rede de contatos que pode ajudar na sua inserção no campo profissional. Ao mesmo tempo, a família pode oferecer resistências a que se trilhe a carreira artística como principal carreira profissional, na medida em que esta é percebida muitas vezes como incapaz de garantir uma subsistência digna.

O apoio financeiro da família também é importante, tanto na compra de instrumentos quanto no financiamento de aulas particulares ou em conservatório, cujos custos podem ser consideravelmente altos, o que também sugere que famílias com melhor estrutura financeira têm maiores condições de proporcionar formação de qualidade em música aos seus membros. A idade em que a pessoa iniciou seus estudos em música também influencia muito na qualidade técnica que o músico venha a adquirir, e assim, suas possibilidades de inserção, o que sugere que a inclinação do sujeito para a carreira musical muitas vezes se inicia numa decisão familiar de investir nessa formação, indicando uma grande influência do capital cultural da família na estruturação de uma carreira musical. A escolha do instrumento também é influenciada pelo meio familiar, sendo frequente a escolha por parte da criança/adolescente do mesmo instrumento que o de membros da família que já toquem algum instrumento. Em um cenário em que a educação pública em música é quase inexistente na educação básica, o contexto familiar assume uma responsabilidade ainda maior na possibilidade de formação na área (PICHONERI, 2006).

2.3.3 Educação formal em música

A educação formal em música, por sua vez, se dá principalmente em conservatórios e escolas de música, através de aulas particulares, ou através de espaços de convivência comunitária, notadamente os espaços religiosos. O conservatório de música, instituição que remonta à idade média, tem um enfoque bastante voltado para a tradição de música erudita do ocidente, visando conferir nível profissional de execução musical aos seus alunos. Além do conhecimento necessário para formar bons instrumentistas, os conservatórios ensinam também outros aspectos do meio musical, como história da música, teoria musical, conhecimentos em ópera, execução em orquestra e trabalho em conjunto, aspectos que também serão úteis caso o aluno no futuro venha a se interessar pela docência em música. Tradicionalmente os

conservatórios de música são tidos como um dos espaços mais legítimos para o aprendizado em música, ainda que não sejam um espaço de passagem obrigatória para músicos que desejem trabalhar profissionalmente (PICHONERI, 2006).

O recurso a aulas particulares, por sua vez, possui grande popularidade, seja por muitas vezes ser mais em conta financeiramente, seja pela maior flexibilidade que elas podem assumir. Além disso, Pichoneri (2006) ressalta que muitos dos músicos que ela entrevistou valorizam mais ter estudado com um professor específico do que em uma escola ou conservatório específicos, e que os professores muitas vezes são responsáveis por ampliar a rede de contatos de seus alunos no meio musical, bem como de inseri-los profissionalmente, indicando grande proximidade entre professores e alunos. É comum, ainda, que mesmo profissionais já muito bem inseridos no meio musical recorram com frequência a aulas particulares e cursos de formação para aperfeiçoar sua técnica.

Quanto às práticas pedagógicas e condições estruturais, se por um lado os conservatórios de música estão distantes dos problemas presentes na rede de educação básica com relação à educação musical, por outro eles preservam um modelo fortemente voltado para a elite, “ou seja, seu acesso é restrito e privilegia o ensino tradicional, com a adoção de conteúdos fragmentados, fixos, isolados e descontextualizados” (LOUREIRO, 2001, p. 70), formando músicos tecnicamente para atuar dentro do padrão da música erudita como profissionais de entretenimento para a elite, e apresentando dificuldades em acompanhar as tendências mais contemporâneas no ensino e prática musicais. Os problemas de acessibilidade pedagógica nas práticas conservatoriais são evidentes tanto em sua ênfase na formação técnica, centrada na relação exclusiva professor-aluno, quanto numa concepção fragmentada dos elementos musicais, abordados de forma bastante abstrata e separada do produto sonoro, o que traz dificuldades significativas de aprendizado e de inserção para alunos pouco familiarizados com as restritas linguagens eruditas da tradição ocidental. Além disso, é comum que os conservatórios já exijam para seus cursos de formação em música o domínio de conteúdos musicais em provas de admissão, o que limita ainda mais o acesso a esse espaço.

Outro ponto possível de formação em música são os cursos universitários. Geralmente eles se configuram como uma etapa intermediária ou avançada no estudo de música, dado que a

maior parte dos estudantes de cursos superiores em música já tem um razoável conhecimento musical (inclusive levando-se em consideração que grande parte dos cursos de nível superior possui provas específicas de conhecimentos musicais para admissão de alunos). Muitos estudantes, inclusive, chegam à universidade num momento em que já trabalham profissionalmente com música, o que indica que ela não é um pré-requisito para a atuação profissional, sendo até subvalorizada, dependendo do contexto. Tanto para trabalhar em orquestras quanto para se inserir no meio da música popular não são necessários diplomas de formação em música, sendo muitas vezes mais valorizado ter seu nome associado a determinado professor particular do que a uma universidade. Nesse sentido, os cursos de nível superior podem ser observados como uma formação complementar, ou ainda como um degrau necessário para músicos que almejam trabalhar como docentes nas universidades (PICHONERI, 2006). Ainda, é importante ressaltar que o modelo pedagógico dos cursos de nível superior no Brasil possuem muitas similaridades com o modelo conservatorial de ensino de música (ZORZAL, 2016), com amplo predomínio da cultura erudita, do individualismo pedagógico e de práticas de exercícios técnicos repetitivos visando a excelência técnica no domínio do instrumento, o que contempla uma parte muito pequena da cultura musical nacional e das possibilidades formativas existentes para música.

É comum que, entre os estudantes de música, poucos tenham em mente a possibilidade de serem professores no futuro. Frente à dificuldade de sustentar-se somente com o trabalho de instrumentista profissional, esse é um ponto que chama a atenção, uma vez que vários músicos recorrem à docência em música como forma de obter sustento complementar, sem ter tido formação para isso. Oliveira, Santos e Hentschke (2009) apontam que um grande número de professores de música diz se apoiar nas suas experiências com seus antigos professores, em sua atuação profissional como instrumentista e em cursos feitos após começar a dar aulas de música para montar suas aulas, apontando uma percepção de que ser professor de música é uma capacidade intrínseca ao músico profissional, independentemente de sua formação. A docência fortemente baseada na prática, sem uma formação crítica sobre o processo de ensino, entretanto, pode fazer com que diversos problemas de caráter pedagógico se manifestem e se intensifiquem com o passar do tempo.

2.3.4 Representações de gênero no ensino de música

Tendo em vista como a questão de gênero se manifesta no ensino de música, percebe-se que as práticas pedagógicas e representações do meio musical remetem a valores associados ao que é masculino e ao que é feminino, com ampla predominância do primeiro. De acordo com Mello (2007), boa parte da elaboração teórica que serve como base para o aprendizado em música utiliza metáforas relacionadas aos gêneros masculino e feminino, bem como à sexualidade, para definir elementos conceituais, estruturas e formações musicais, geralmente remetendo o masculino à ideia de força, determinação, ousadia, tensão, e o feminino à ideia de suavidade, delicadeza, relaxamento. Para além da formação teórica em música, a autora aponta que esse tipo de comparação também influencia na formação identitária dos indivíduos, e que os estudos que se debruçarem sobre o meio da música devem ter em conta que a música lida direta e deliberadamente com gênero e sexualidade. Isso inclina os indivíduos a assumirem posições que se aproximam ou se afastam dos arquétipos de gênero manifestados na música, que se manifestam tanto nos espaços e interações intersubjetivas em que a prática musical se dá, quanto nos construtos simbólicos que ela contém e apresenta, e tendem a reforçar padrões de exclusão a partir de ideais do que a música deve ou não ser, com amplo predomínio do ponto de vista das masculinidades – o que se reflete na ocupação por gênero dos espaços musicais.

Conclusões que se aliam fortemente ao resultado de alguns estudos empíricos sobre gostos e práticas relacionadas à música e percepções sobre gênero. Silva (2000, apud MOREIRA, 2012), em sua dissertação de mestrado, observou como se dá a construção da identidade de gênero de jovens estudantes de uma turma da 8ª série do ensino fundamental escola da rede pública da cidade de Porto Alegre - RS em relação com as aulas de música, e as relações estabelecidas entre os sentidos atribuídos à música e os atribuídos a gênero. A autora afirma ser bastante recorrente na percepção tanto dos meninos quanto das meninas entrevistadas, e ainda da professora de artes, de que meninas, em geral, elaboram suas preferências musicais por motivos que não estão ligados às qualidades *musicais* das músicas que elas escutam, e sim pelos conteúdos românticos das letras, pela associação entre determinadas músicas e determinados cantores/as, dentre outros elementos. Por causa disso, e por, supostamente, estarem menos

envolvidas em atividades musicais em comparação aos meninos, como tocar instrumentos e participar de bandas, estariam menos “autorizadas” a falar sobre música em geral. A percepção essencialista de que meninos são mais “racionais” e meninas mais “sentimentais” também esteve muito presente em suas entrevistas, traduzindo-se numa percepção de que meninas gostam mais de músicas românticas e meninos gostam mais de músicas com conteúdo político-social, o que denota o quanto a música enquanto discurso pode ser mobilizada na construção e perpetuação de determinadas formas de identidade de gênero, bem como de desigualdades quanto às capacidades “inerentes” ao masculino e ao feminino.

No caso estudado, Silva (2000 apud MOREIRA, 2012, p. 142) indica que

[...] tal discurso generificado acabou por ser incorporado pelas próprias meninas, ao argumentarem que em suas vidas a música não tinha a mesma importância que na vida dos meninos, pois gostavam de música apenas para cantar, dançar e se divertir.

O gosto musical, nesse caso, foi frequentemente comparado com outros elementos identitários, como escolhas de roupas para se vestir, tipo de linguagem falada, ou padrão de atitudes, e identificar-se com um ou outro estilo musical poderia denotar estar mais ou menos próxima/o dos padrões de feminilidade e de masculinidade difundidos naquele meio, com possíveis consequências de maior ou menor aceitação e inclusão no meio. Marti (1999) também denota um forte entrelaçamento entre percepções de gênero e gosto musical entre jovens em Barcelona. Para Green (SILVA, 2000 apud MOREIRA, 2012) esse tipo de posicionamento constitui uma espécie de “negociação da identidade de gênero”: “Nesse sentido, certas práticas ou estilos musicais, são utilizados como uma manta, ou uma peça de roupa que ajuda a definir o gênero dos seres em questão, ou construir suas sexualidades” (SILVA, 2000 apud MOREIRA, 2012, p. 106) e a afirmação simbólica sobre a feminilidade transborda dos sujeitos envolvidos e passa a ser identificado como algo que define também a música tocada por meninas.

Ribas (2014) também identificou forte segregação por gênero nas experiências musicais de alunos e alunas de uma turma do programa de ensino supletivo Ensino de Jovens e Adultos da cidade de Porto Alegre, indicando que essa segregação estaria ligada às experiências generificadas no âmbito da família. De fato, a forte centralidade da família nas possibilidades de formação musical, frente à ausência de um debate mais disseminado sobre educação musical e gênero e frente à quase inexistência do ensino de música na rede pública de ensino básico

sugerem uma grande permeabilidade entre as práticas e representações de gênero do seio familiar e as possibilidades de experiência e formação musical de meninas e meninos, influenciando aspectos como escolha de instrumentos musicais, estilos, locais e grupos de prática musical e os objetivos almejados – sem contar a própria decisão de ingressar ou não numa trajetória musical.

2.4 Mercado de Trabalho em Música e Gênero

O trabalho com música como carreira profissional apresenta uma série de peculiaridades, dificuldades e potencialidades próprias que impactam significativamente os rumos de vida dos indivíduos que escolhem esse caminho. Se, por um lado, uma das maiores motivações dos profissionais da música para seguirem esse caminho seja o de ver na expressão artística uma possibilidade de realização pessoal e de contribuição para se questionar ou definir os rumos da sociedade, a necessidade de sobreviver da música e de se inserir no mercado de artes⁶, dependendo do interesse do público para o consumo do seu trabalho, faz com que esses profissionais tenham de fazer diversas concessões em termos de estilo e conteúdo de suas obras e em termos das suas práticas profissionais. Esse dilema é bem explicado por Bendassoli e Wood (2010), que tentam situar essa situação paradoxal dentro do contexto do trabalho em indústrias

⁶ Os elos do trabalho artístico com o mercado passam a ser predominantes no século XIX, quando diversos artistas passaram a se guiar por valores românticos individualistas e a buscar uma ruptura constante com padrões estilísticos estabelecidos, até então fortemente difundidos pelas academias de artes, que eram os centros hegemônicos de formação e de inserção laboral de artistas, e assim de controle dos conteúdos artísticos que eram difundidos. Os novos artistas só conseguiam autonomia frente a esses centros quando seu trabalho era aceito no mercado, que passa então a interferir na produção artística, num processo em que o artista tenta romper com o mercado estabelecido para abrir espaço para suas obras inovadoras, e ao mesmo tempo ser aceito por ele. No século XX, observa-se uma aproximação cada vez maior entre arte, tecnologia e produção em massa, quando, na perspectiva da Escola de Frankfurt, as artes e humanidades perdem de vez seu potencial crítico, sendo absorvidas pela lógica capitalista, em que pese encontrarem-se focos de resistência às incursões do capital sobre as artes (BENDASSOLI e WOOD, 2010).

criativas⁷, inserindo-a no cenário das “carreiras sem fronteiras”, a partir de uma grande revisão teórica e de pesquisa de campo elaborada majoritariamente com artistas no estado de São Paulo.

De acordo com estes autores, especialmente a partir da década de 1980, o mundo do trabalho vem passando por grandes mudanças com a intensificação da globalização, com as transformações advindas das novas tecnologias e com o predomínio hegemônico da ideologia neoliberal. Essas transformações impactaram significativamente nas noções predominantes na literatura sobre carreiras profissionais, na qual, numa tentativa de dar conta teoricamente das novas condições de trabalho que se desenvolveram, foi elaborado o conceito de carreiras sem fronteiras. Segundo Bendassoli e Wood (2010, p. 260):

Segundo a visão tradicional, as carreiras se desenvolvem ao longo do tempo dentro de uma organização, movidas pelo acúmulo de conhecimentos, de experiências e de realizações. Entretanto, as mudanças econômicas ocorridas desde os anos 1980 fizeram com que as empresas reduzissem os quadros, terceirizassem partes da cadeia produtiva e diminuíssem o número de níveis hierárquicos (BAGGULEY, 1991; BOLTANKI; CHIAPELLO, 1999; CORBETT; 2004; HAMMER; CHAMPY, 2003). Em paralelo, houve uma forte valorização do empreendedorismo e da responsabilidade individual sobre a carreira (DU GAY, 1991; HARVEY, 1996; HJORTH, 2003).

Nesse sentido, os elos entre os trabalhadores e as organizações se enfraqueceram, com um aumento da rotatividade dos trabalhadores nas empresas, e com as carreiras individuais se desenvolvendo em múltiplas organizações e em múltiplos lugares ao longo do tempo, e não mais em uma só. Nestes termos que se fala em “carreiras sem fronteiras”. A capacidade de desenvolver uma ampla rede de contatos que dê oportunidades de inserção e a capacidade de projetar uma imagem positiva de si mesmo como trabalhador para o mercado de trabalho são imprescindíveis, neste modelo, para o sucesso da carreira⁸. O trabalho nas indústrias criativas, e, dentro delas,

⁷ De acordo com Bendassoli e Wood (2009), as indústrias criativas têm quatro características principais: tem como elemento central a criatividade, que é o que confere valor aos produtos; têm forte caráter imaterial, na medida em que as propriedades físicas e materiais dos seus produtos são menos importantes do que o valor culturalmente atribuído a eles no ato de consumo, o que confere um papel muito importante às redes de compartilhamento de valores culturais; os valores culturais atribuídos aos seus produtos são apropriados como propriedade intelectual; e, por fim, são caracterizadas por uma forte convergência entre negócios, tecnologia (em especial as tecnologias midiáticas) e arte. Entende-se que o consumo de seus produtos tem um forte papel na construção de identidades e subjetividades, enquanto a sua demanda é caracterizada por grande instabilidade, e sua produção por ter um caráter de massa.

⁸ Dentre as críticas a esse modelo, os autores ressaltam que, ao promover um modelo em que o trabalhador deve ser um “empreendedor de si mesmo”, essa perspectiva ignora que as decisões tomadas pelos trabalhadores são impactadas por necessidades de segurança e pela aversão ao risco, além de supor que os indivíduos possuem grande acesso a informações e capacidade de mobilizar redes e atravessar fronteiras organizacionais livremente para atingir seus objetivos de carreira, ignorando limitações políticas, econômicas, sociais e culturais que afetam as possibilidades de ação do indivíduo (BENDASSOLI e WOOD, 2010).

como artistas, para estes autores, se configura como um exemplo radicalizado desse modelo, na medida em que se verifica que grande parte dos profissionais dessas indústrias trabalham em regime autônomo e flexível, com pouca influência de grandes organizações, em contextos de grande instabilidade de demanda e descontinuidade de laços profissionais, tanto pelo fato do trabalho nessas indústrias se organizar por projetos quanto pelas pressões por inovação, diferenciação e singularidade (BENDASSOLI e WOOD, 2010).

As entrevistas empreendidas diretamente com artistas e desenvolvedores de software⁹ da cidade de São Paulo levaram os autores a concluir que estes profissionais, sem os limites e incentivos proporcionados por organizações mais burocratizadas, precisam encontrar e definir seus próprios pontos de apoio para o avanço profissional. Neste sentido, dependem de seus recursos internos, talento, capacidade e vontade, num ambiente em que seu sucesso ou fracasso está fortemente ligado às micro-decisões que eles tomam, e mesmo a golpes de sorte.

Os autores apresentam duas estratégias possíveis de serem empreendidas por esses profissionais na relação entre suas ambições pessoais como artistas e o mercado e suas demandas próprias, representadas pela oposição amadorismo/profissionalismo. A perspectiva artística pautada pelo “amadorismo” dá ênfase à autonomia e liberdade do artista com relação ao mercado, o que demanda que essa atividade seja levada mais como um hobby e que a pessoa tenha outras fontes de renda, provavelmente levando outra carreira profissional em paralelo, na medida em que o sucesso financeiro não está em primeiro lugar nesta perspectiva. Do outro lado, a opção pela profissionalização de sua carreira artística pode conferir uma maior identidade ligada a esta atividade, mas também limitar significativamente a liberdade de criação, na medida em que este profissional depende muito de um público que o reconheça e valorize seu trabalho, e que tem critérios próprios de valoração do trabalho artístico, o que exige um esforço de conciliação por parte do artista entre suas concepções pessoais e os anseios do público. Dentre os profissionais abrangidos pela pesquisa, entretanto, nenhum artista se encontrava puramente em um dos polos estratégicos:

⁹ Os autores empreenderam entrevistas qualitativas com 20 profissionais de 10 setores: artesanato, cinema, dança, desenho, literatura, música, pintura, teatro e software. Software, aqui, em que pese não ser uma atividade propriamente artística, é incluído por se entender que entra na mesma definição de trabalho criativo.

[...] considerando o conteúdo das entrevistas que realizamos, os indivíduos parecem buscar ‘soluções de compromisso’ a fim de conciliar as forças contraditórias presentes nesse setor – como as forças ligadas ao mercado e as forças ligadas à dimensão “expressiva” e “livre” da cultura (BENDASSOLI e WOOD, 2010, p. 271).

Para além da questão de subsistência, o desencontro entre a valorização intrínseca ao trabalho artístico, conferida pelo artista, que está ligada aos atributos pessoais contidas na obra, à identidade pessoal do artista, e a valorização extrínseca, conferida pelo público (que tem anseios estéticos e mesmo ritmo de consumo próprios, alheio ao tempo do artista), ligada à identidade social do artista, pode gerar frustrações nos dois lados. Soluções de conciliação entre essas duas esferas podem ser a diversificação de públicos e do estilo de sua obra, por um lado, a marginalização com relação ao mercado, por outro, ou ainda adaptações provisórias e instáveis do artista com as demandas do público.

Outros elementos apontados pelos autores é que, para muitos artistas, a busca pelo desenvolvimento de uma reputação e reconhecimento por parte de público e de agentes do mercado faz com que eles se submetam a condições precárias de trabalho e passem por uma grande gama de projetos e organizações no início de suas carreiras, até que possam ditar os rumos do seu trabalho. Nesse sentido, também se observa grandes distorções salariais e forte incerteza quanto a ganhos financeiros, ocorrendo maiores níveis de subemprego, empregos parciais ou desemprego em comparação com outras profissões. A grande oferta de mão-de-obra no setor cultural, nestas condições, é explicada por motivações que não estão centradas no sucesso financeiro para se inserir na área:

primeiro, existe um “amor pela arte”, relacionado à percepção de vocação (KRIS; KURTZ, 1987); segundo, é prevalente a noção de que a autorealização e o reconhecimento dos pares se sobrepõem ao sucesso material. Terceiro, costuma-se perceber o trabalho artístico como um contraponto ao “trabalho alienado”, da concepção marxista – assim, o trabalho artístico representa, para muitos profissionais, uma reunião entre o “fazer o que se deve” e o “fazer o que se gosta” (FREIDSON, 1986); quinto, há a possibilidade de aprendizado ou de ser autodidata, pois ao exercer um trabalho cultural ou criativo, o indivíduo se descobre, se forja e se revela para si mesmo e para os outros (MOULIN, 1997); e sexto, há o gosto pessoal pela instabilidade e pela ausência de rotinas – tal condição parece funcionar como estímulo para buscar novas competências e, com isso, revelar novos talentos. (BENDASSOLI e WOOD, 2010, p. 264)

As considerações acerca das condições e dilemas enfrentados por artistas elencadas por Bendassoli e Wood (2010) – como uma precocidade de envolvimento dos artistas entrevistados na prática das atividades artísticas que viriam a desempenhar profissionalmente, remetendo o seu

início à infância ou adolescência, e relatos de que a atividade artística não foi a primeira atividade profissional escolhida pelos profissionais, sendo conduzida como hobby até que cresceu em importância a ponto de ser escolhida como atividade principal – convergem fortemente com vários estudos qualitativos desenvolvidos diretamente com músicos no Brasil. A dissertação de mestrado de Pichoneri (2006) com músicos de orquestra em São Paulo demonstra que a maior parte deles teve oportunidade de estudo de instrumentos musicais desde muito jovens, geralmente entre os oito e doze anos de idade, e uma inserção profissional também precoce, por volta dos 16 anos, tendo seus professores de música como facilitadores de oportunidades de inserção profissional, seja em formações orquestrais juvenis ou pré-profissionais, seja trabalhando em eventos informais como casamentos ou festas. Nesse sentido, a relação entre professores e alunos no processo de formação de músicos, para além da relação pedagógica existente, já se configura como um processo de formação de redes em que os professores desempenham papel importante na inserção profissional de seus alunos. No caso estudado, em que pese grande parte dos músicos entrevistados reconhecer a forte competitividade no meio musical, eles indicam não ter tido grandes dificuldades de inserção em função das redes em que estavam inseridos.

As indicações de Bendassoli e Wood (2006) acerca da diminuição da importância das grandes organizações empresariais na definição das carreiras de artistas também converge com a história da indústria fonográfica no Brasil. Essa história, vista partir dos estudos organizacionais, é descrita a partir das disputas de poder entre diversos atores como artistas, consumidores, gravadoras, entidades representativas, entre outros. Em meados do século XX, as grandes gravadoras multinacionais, detentoras de forte capital econômico, controlavam o mercado de distribuição da música produzida no Brasil, em função dos altos custos associados à posse dos equipamentos e conhecimentos necessários para a produção musical em larga escala. Assim, elas se estabeleceram como atores hegemônicos no meio musical nacional e internacional, tendo papel determinante na escolha do tipo de artista que teria acesso aos meios de produção e difusão musical e teria a possibilidade de acessar grandes públicos, limitando severamente as possibilidades de experimentações e inovações estilísticas dos artistas associados a ela, a partir de interesses comerciais e objetivos de sucesso econômico (VIEIRA, DARBILLY e BARROS, 2012).

As inovações tecnológicas do final do século XX e início do século XXI – como o MP3, a internet e suas possibilidades de difusão de conteúdo em massa, de forma barata e acessível – a intensificação do fenômeno da pirataria e o forte barateamento de equipamentos de produção musical afetaram fortemente essa hegemonia, possibilitando que vários artistas, pequenas empresas e organizações informais, antes excluídos do mercado musical, pudessem disputar espaço, desafiando o modelo de organização empresarial do setor e diversificando as possibilidades de estratégias de inserção por parte de músicos, agora não mais monopolizado pela opção de aliança profissional com grandes gravadoras (VIEIRA, DARBILLY e BARROS, 2012). Frente à grande concentração da indústria fonográfica tradicional no eixo Rio-São Paulo, esse fenômeno também implica em maiores possibilidades de músicos se viabilizarem como artistas de expressão a partir de regiões periféricas do país, bem como de uma maior visibilidade de artistas cujas produções não correspondam aos interesses econômicos da indústria fonográfica.

2.4.1 Gênero no trabalho com música popular no Brasil

Neste contexto, encontramos no país um cenário contemporâneo de trabalho com música majoritariamente composto por homens e fortemente informalizado. De acordo com Segnini (2014), a partir de dados da Pesquisa Nacional de Amostra por Domicílio de 2009 (IBGE/PNAD) e da Relação Anual de Informações Sociais (MTE/ RAIS) constata-se que

É expressiva a participação de homens no campo da música. Essa evidência pouco se altera nos anos 2000: em 2003, eles representavam 87% (112.367) do grupo (129.418); em 2011, 85% (108.127) de um total de 127.972 ocupados que se declaravam músicos intérpretes ou regentes, compositores, arranjadores e musicólogos.

O grau de informalidade pode ser constatado pelo reduzido percentual de profissionais que trabalham com carteira assinada

No grupo ‘profissionais dos espetáculos e das artes, essa percentagem é drasticamente reduzida para 8% (57.845) (IBGE/PNAD, 2013). Os números reiteram, de forma ainda mais intensa, a situação ocupacional dos músicos: somente 4% (5.661) têm acesso a esse

tipo de contrato; além disso, 24% (30.841) se declaram 'sem carteira', e 70% (88.887), por 'conta própria'¹⁰.

Com relação à distribuição de gênero, os números de Segnini estão em harmonia com um levantamento (disponível no Anexo I) que empreendeu-se no site da empresa Opus Promoções, empresa de produção de eventos que administra oito casas de shows de grande porte no país¹¹, onde se apresentam grandes artistas renomados nacional e internacionalmente. Através dos dados contidos no site da empresa, foram buscadas informações sobre o gênero das e dos integrantes dos espetáculos de música popular entre janeiro de 2015 e 1º de abril de 2016. Para fins deste levantamento, cada espetáculo foi considerado uma única vez, mesmo que na agenda da Opus Promoções tenham ocorrido diversas apresentações de um mesmo espetáculo. Dos 60 shows exclusivamente musicais encontrados (excluindo-se os espetáculos teatrais e de dança), 19 não apresentaram a lista completa das e dos participantes, motivo pelos quais não foram considerados na amostra selecionada. Ainda assim, os dados dos 41 shows que apresentavam tal lista corroboram fortemente no sentido de confirmar a percepção de grande disparidade de gênero no meio musical.

Na amostra em questão, conforme a tabela contida no Anexo II resume, observou-se que as mulheres musicistas não chegaram a compor 10% das/os profissionais dos espetáculos musicais (foram 21 num universo de 213 participantes). Além disso, mais da metade dos shows (23) com informações disponíveis sobre seus participantes não continha sequer uma participante mulher, enquanto apenas dois apresentavam apenas mulheres (no caso, musicistas se apresentando sozinhas). Somente dois espetáculos continham no seu elenco mais de uma participante do sexo feminino, e, em geral, as apresentações com presença feminina eram aqueles em que a participante mulher era a artista principal do show, vocalista sem participação instrumental, ou como vocalista auxiliar ao cantor principal, cantando em segunda voz.

¹⁰ Este dado não faz distinção, entretanto, entre músicos que trabalham informalmente e os que trabalham com cadastro de pessoa jurídica (CNPJ), situação que pode configurar prestação de serviços formalizada.

¹¹ Entre os espaços administrados pela empresa estão o Teatro do Bourbon Country e o Auditório Araújo Viana em Porto Alegre (RS), o Teatro Feevale em Novo Hamburgo (RS), o Teatro Bradesco em São Paulo (SP), o Teatro Bradesco Rio no Rio de Janeiro (RJ), o Teatro Riachuelo em Natal (RN), o Teatro Riomar em Recife (PE) e o Teatro Riomar em Fortaleza (CE).

O meio da música apresenta constrangimentos que facilitam a desigualdade de inserção na área. Constrangimentos que se dão em duas esferas, de acordo com Bayton (1998 apud BJÖRK, 2011): material e ideológica. A material refere-se à falta de recursos financeiros, falta de tempo ou de acesso a equipamentos específicos necessários à prática e inserção no meio. A ideológica, por sua vez, refere-se, por exemplo, quanto ao gênero, à masculinidade hegemônica associada ao fazer musical e a uma feminilidade voltada para a construção pessoal de uma representação física e à busca por um namorado ou marido. De forma similar, Green (1997 apud BJÖRK, 2011) indica que quanto mais as musicistas afirmam sua feminilidade explicitamente, menos a sério elas tendem a ser levadas em conta como musicistas.

Neste cenário, o meio da música popular é de particular interesse por levantar nos sujeitos atuantes e no senso comum percepções exaltadas de liberdade e autonomia de trabalho. Como indica Björk (2011, p. 10),

“o rótulo ‘música popular’ abrange uma pluralidade de gêneros que diferem entre si em termos de valores estéticos e como eles são performatizados na prática musical. [...] Meu ponto é que estas diversas práticas parecem estar unidas por uma conotação de liberdade, e, em algumas instâncias, constrangimento” (tradução própria).

No Brasil, os estudos que relacionam gênero e o cenário musical são recentes e escassos. De acordo com Gomes e Mello (2007, p. 3):

“os estudos de gênero em música estão centrados principalmente nos seguintes pontos: estudos sobre o código musical, onde são analisadas as representações de gênero presentes como metáforas na teoria da música tradicional, e como as mulheres se utilizam deste código para expressar sua subjetividade; análise e observação das performances musicais, onde se procura perceber o emprego maior ou menor da corporalidade, sensualidade, e as diferenças e semelhanças de atitude na realização musical entre os sexos; reflexões sobre discursos presentes nas letras das músicas (desde óperas até canções populares e folclóricas) onde são feitas menções às relações afetivas, sociais e morais entre homens e mulheres; observações sobre presença das mulheres nos ambientes musicais, principalmente exercendo funções consagradas aos membros do sexo masculino, como por exemplo: mulheres compositoras, mulheres regentes, bateristas, baixistas, Djs, etc.”

Neste universo, alguns estudos qualitativos apontam para dificuldades específicas vividas por mulheres para se afirmar no meio musical. Segnini (2014) destaca em seus estudos que diversas musicistas que participaram de suas pesquisas vivenciam estranhamentos e tratamentos desiguais no meio musical, além de desafios específicos como o da maternidade e responsabilidade pelo sustento de suas famílias num meio de trabalho altamente instável (desafios pouco citados pelos homens por ela entrevistados). Frente a essas situações, elas

desenvolvem formas específicas de resistência e de afirmação no meio, como um foco redobrado em estudos que garantam excelência e qualidade artística.

No meio do samba, alguns estudos apontam para segregações por gênero que ocorrem em grupos desse estilo musical no sentido de categorizar alguns instrumentos como mais próprios para mulheres tocarem do que outros. Gomes e Piedade (2010) apontam que em escolas de samba de Florianópolis, entre os componentes que participam das baterias dessas escolas, desenvolveram-se percepções de que certos instrumentos, como o chocalho, são instrumentos “de mulher”, definindo-os assim por serem a princípio “mais fáceis” e exigirem menos esforço físico para sua execução. Os autores também relatam certo desconforto dos poucos homens que tocam esses instrumentos de socializarem e serem vistos como pertencentes ao grupo de mulheres que toca chocalho:

Apesar de não haver qualquer tipo de impedimento formal quanto à presença de homens no chocalho, há sim um bloqueio simbólico, gerado por uma silenciosa reestruturação dos papéis de gênero neste setor da bateria, o que tem tornado a participação deles cada vez mais rara e a presença feminina garantida entre os ritmistas. A conquista do chocalho pelas mulheres já é tão forte nesta escola que algumas mulheres até hesitam ao escolher outro instrumento que não este. (GOMES e PIEDADE, 2010, p. 8)

Em outros espaços das escolas também se percebe uma discriminação quanto aos lugares ocupados por homens e mulheres, como, por exemplo, com relação ao canto, em que mulheres participam apenas como contracantoras, enquanto as vozes principais dos enredos são cantados pelos homens do grupo. Por ser uma função menos importante, algumas escolas optam inclusive por não ter mulheres na parte do canto de suas apresentações.

Coelho, Silva e Machado (2014), estudando como o gênero é mobilizado em corporações musicais da região de São João del-Rei (MG), identificam a participação feminina em orquestras da região como um fenômeno recente. Ela teve início com a participação de mulheres em aulas de músicas oferecidas pelas instituições e posterior integração nos quadros permanentes. Se, por um lado, o número de mulheres tem crescido significativamente nas aulas e quadros dessas corporações, também é muito mais frequente evasões por parte desse público. As autoras verificaram a existência de marcações tácitas de lugares por gênero, assinalados verbalmente tanto por homens quanto por mulheres, sendo maior a participação feminina em atividades como o coro ou na prática de instrumentos considerados mais suaves e delicados, como a flauta e o violino. O corpo feminino é percebido como mais frágil e leve, o que seria um problema para

tocar instrumentos mais pesados. Ainda que bastante permeada por estereótipos e preconceitos de gênero, as autoras ressaltam que o papel das mulheres nas corporações musicais vem passando por transformações significativas nos últimos anos no sentido de aumentar a sua importância e suas possibilidades dentro dessas instituições.

No âmbito da música popular, Gelain e Amaral (2017) reforçam o papel da música na disseminação de definições específicas de masculinidades e feminilidades, bem como de sexualidades. De acordo com elas:

A música é um grande campo de negociação e construção de valores afetivos e através deste campo, diversos grupos sociais entram em disputas por construção de identidades, representações e a busca pelo poder - ou então, convergem e misturam, identificando-se como pertencentes a variados segmentos culturais (Guerra, 2013a e 2013b)– e isso também vinculada às discussões de gênero. (GELAIN e AMARAL, 2017, p. 5)

Na cena do rock, isso se acentua, com as mulheres tendo pouco controle de suas performances e imagens, tendo em vista que essa é uma cena tradicionalmente voltada para os homens e para a definição do que é ser homem, com frequência recorrendo à representação de mulheres como antagonistas nas letras das músicas, como forma de criar uma coesão masculina. As mulheres que conseguem se inserir nesse meio geralmente o fazem se adequando às possibilidades criativas e expressivas mediadas pelas noções masculinas de mundo (FRITH e MCROBBIE, 2005 apud GELAIN e AMARAL, 2017).

Nesses termos, o papel da mulher é tradicionalmente o de consumidora dos produtos musicais, de fã, e não o de produtora. Se sua aceitação e inserção é maior nas cenas do pop comercial e do folk, ainda o é numa posição bastante específica, a de vocalista, raramente ocupando o papel de instrumentistas. Quando são instrumentistas, geralmente são tecladistas. Aspectos de como o cotidiano e os espaços de trabalho com música se organizam também podem se constituir como empecilhos para a atuação de mulheres na música popular. Além da predominância dos códigos masculinos, é frequente a sensação de insegurança para mulheres nos locais de apresentações, sem contar que grande parte das apresentações musicais ocorrem no período noturno, trazendo dificuldades para mulheres com filhos se adaptarem a essa rotina, considerando que a responsabilidade pelo cuidado das crianças geralmente fica a seu encargo (COHEN, 1997 apud GELAIN e AMARAL 2017).

Conclusões muito parecidas às que chegou Singer (2006), no seu estudo sobre acampamentos de rock apenas para meninas:

Após explorar a literatura sobre a marginalização das mulheres na música popular fica fácil identificar o processo de formação de redes masculinas, de obstrução do acesso feminino, a exclusão de mulheres, o seu retrato como símbolos de apelo à figura masculina central, e a objetificação de mulheres nas letras de músicas como lugares de reforço das divisões sexuais e lugares pré determinados no rock and roll. Estas são as circunstâncias nas quais surge a necessidade de criar espaço na cultura da música popular onde mulheres jovens possam aprender a ultrapassar as divisões sexuais e lugares pré determinados criados pela exclusão e subjugação das mulheres (SINGER, 2006, p. 12, tradução própria).

Neste contexto de marginalização das mulheres na música popular, diversas iniciativas e movimentos de mulheres vêm surgindo para se contrapor a esse cenário, buscando desenvolver espaços seguros onde mulheres possam questionar o espaço tradicionalmente dado a elas na música em um cenário de predomínio de lógicas masculinistas. Um exemplo dessas cenas é o movimento Riot Grrrls, originada da cena punk norte-americana, e que já se estende por diversas capitais brasileiras em conexão com roteiros internacionais, em especial com cidades dos EUA. No Brasil, essa cena tem mobilizado atores tão diversos quanto

o movimento feminista e o LGBT, cenas político-culturais juvenis como a dos straight edges, organizações feministas como Católicas pelo Direito de Decidir, órgãos governamentais como a Secretaria Especial de Políticas para Mulheres, empresas da área de comunicação e cultura como a MTV, a Folha de S. Paulo e o Mix Brasil (FACCHINI, 2011, online).

No braço da cena em São Paulo, onde as integrantes se chamam de “minas do rock”, de acordo com Facchini (2011), o foco é o desenvolvimento de músicas, bandas, oficinas musicais, eventos, etc, feitos por mulheres e para mulheres, onde se reúnem garotas jovens de classe média e classe média alta, que se conectam e se organizam bastante através de tecnologias contemporâneas, como a internet. Fontes de desigualdades sociais como o machismo/sexismo, racismo e homofobia são fortemente questionadas nesses meios, e a valorização da homossexualidade, a partir de meninas que se identificam como dykes, se tornou muito importante. O clima de aceitação estabelecido em torno das dykes e a desvinculação que elas faziam entre práticas afetivo-sexuais e as suas identidades são uma demonstração da tentativa de se afastar dos padrões estereotipados de imagens e de práticas esperados de mulheres e dar espaço a uma diversidade mais saudável em termos pessoais, menos moralista e que possibilite a emancipação coletiva, o questionamento e exploração dos limites da própria identidade, se

apropriando de atividades comumente concebidas como masculinas, como tocar músicas de rock e dominar tecnologias. Essa é uma das experiências que mostram como existem cada vez mais casos de resistência e de questionamento do lugar e do papel das mulheres na música na atualidade.

Capítulo 3: Trajetórias e estratégias de inserção no meio musical – cinco musicistas de Porto alegre

Este capítulo se divide em três partes. Inicialmente, serão apresentadas justificativas sobre a adoção da análise de discurso como perspectiva metodológica. Em seguida, serão apresentadas reconstruções das histórias de vida das entrevistadas com relação à sua trajetória musical de forma individual, ressaltando aspectos chave das estratégias de inserção adotadas nessa trajetória e seus laços com os contextos sociais em que elas se inserem. Por fim, serão relacionados aspectos das cinco entrevistas com a literatura sobre carreiras no meio musical, formação musical e gênero no meio musical.

3.1 Aspectos metodológicos

A metodologia desta pesquisa pauta-se pela perspectiva da análise de discurso. Nesta perspectiva, a linguagem não possui um caráter puramente representacional. Antes, ao contrário, ela é entendida como um produtor de realidades, representando um encontro entre um eu e um outro que possuem uma localização histórica com um repertório determinado de formas de interação, e é perpassada pela ideologia, entendida como visão de mundo de representação da ordem social a partir de determinado grupo social (ROCHA e DEUSDARÁ, 2005). As condições de produção do discurso são tidas como fundamental nessa perspectiva, importando tanto os sentidos linguísticos como os históricos do discurso analisado.

Nesse sentido, é importante situar historicamente e socialmente tanto o pesquisador quanto o pesquisado para explicitar as relações de poder envolvidas no ato da pesquisa, bem como os interesses últimos da produção de conhecimento e na produção de uma determinada realidade. Se a pesquisa aqui é entendida como uma intervenção do pesquisador em determinada realidade, é necessário que se atente a duas ordens de realidade que não se traduzem nos mesmos termos: a realidade da pesquisa, do pesquisador e seus resultados, e a realidade dos entrevistados e dos saberes produzidos durante o contato pesquisador/pesquisado. Isso implica em, por exemplo, reconhecer a distância existente entre os saberes do pesquisador e os dos entrevistados, e que a formulação de questionários/roteiros de entrevista deve explicitar a distância entre as

hipóteses produzidas pelo pesquisador e as respostas obtidas junto aos pesquisados, bem como problematizar a pergunta de pesquisa. O pesquisador, nesse sentido, é entendido como um co-produtor de sentido (ROCHA e DEUSDARÁ, 2005).

Na apresentação dos resultados, optou-se por dividi-los em duas partes: uma em que são reconstruídas as trajetórias de vida das entrevistadas e outra em que aspectos mais gerais de suas entrevistas são comparados entre si e com a literatura revista. Essa divisão também busca dar conta de contemplar os diferentes aspectos em que a diferença pode se manifestar, conforme proposto por Avtar Brah (2006). A primeira parte, das histórias de vida, buscam dar conta dos aspectos em que as diferenças se manifestam como experiência e como identidade pessoal, enquanto a análise final busca ressaltar os aspectos das diferenças enquanto relações sociais.

3.2 Experiências e desafios de musicistas em Porto Alegre

A seguir seguem as reconstruções das trajetórias de vida das cinco musicistas entrevistadas no âmbito desta pesquisa, entre outubro e dezembro de 2017, na cidade de Porto Alegre. Essas reconstruções buscam ressaltar diversos aspectos da formação em música, desde os ambientes culturais familiares e comunitários em que elas estavam envolvidas até seus estudos mais formais, experiências marcantes com relação às suas identidades de gênero, formas e estratégias de inserção no meio da música, relações com colegas de trabalho e com a família, percepções do mercado de trabalho em música, dentre outros aspectos.

3.2.1 Simone (cantora e percussionista de banda de rock afrogaúcho, 45 anos, negra, heterossexual, estudante de ciências sociais, divorciada, Porto Alegre - RS)

Simone é uma cantora e percussionista de 45 anos, mãe de dois filhos que cria sozinha. Sua trajetória musical passa por muitos espaços de cultura de matriz afrobrasileira, como a capoeira e terreiros religiosos, em que deu aulas, principalmente para crianças, por bandas, grupos teatrais e corais. A resistência de seus pais a que ela seguisse uma carreira musical marcou fortemente sua trajetória, bem como a inflexão que seus trabalhos musicais tiveram quando virou

mãe. Hoje Simone está cursando Ciências Sociais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), trabalhando num estágio ligado à área e cantando em uma banda que toca músicas que ela define como rock afrogaúcho.

Suas primeiras referências musicais vêm da família e da comunidade, com a participação em atividades de escolas de samba, em terreiros de umbanda, de eventos de família em que se fazia samba em casa. Ela admirava muito o hobby de seu pai como tocador de pandeiro e frequentador da bohemia. Sua mãe, também, quando adolescente, chegou a cantar em um concurso de calouros no rádio, vencendo em primeiro lugar, mas não levando a atividade adiante depois de casar, ter filhos e passar a se dedicar à vida doméstica. Quando tinha 15 anos, Simone disse que não queria fazer uma festa de aniversário, e sim ganhar uma bateria de presente para começar a estudar o instrumento, no que foi desestimulada pelo pai:

Ele olhou pra mim e disse “O quê? Tu tá louca? O que é que tu quer com uma bateria? Tu quer tocar na noite? Tu quer se drogar e se prostituir?”. Foi exatamente isso. Eu fiz terapia pra resolver isso de tão importante que foi isso pra mim, porque eu levei um susto. Eu disse “Como assim?”[...]Só que aquilo era tão contraditório pra mim, porque ele vivia a noite. E ele passou a ser uma outra pessoa pra mim, né, ele passou a ser uma pessoa que vivia num mundo de drogas e de prostituição.”

Esse episódio afetou negativamente a imagem romantizada que ela tinha acerca da atuação musical de seu pai na noite e da música em geral, fazendo ela desistir da ideia de tocar bateria. Um tempo depois, o pai se aproximou dela e lhe disse que poderia ensinar a ela alguns movimentos de pandeiro, quando ela teve suas primeiras “aulas” de percussão. Com 16 anos, começou a se relacionar com o homem que se tornou seu primeiro marido, e que começou a trabalhar com capoeira em seguida. Simone passou a se envolver com a capoeira também e diz que ali começou a ter um aprendizado mais sistemático de música, mas ainda assim de forma muito informal, considerando-se que a capoeira não é uma atividade de reconhecimento artístico. Em seguida começou a cantar na banda de seu cunhado, chegando a participar de um concurso de música em viamão e ganhando o primeiro lugar, o que lhe deu a oportunidade de gravar um jingle em uma rádio famosa da região. Nessa oportunidade, sua mãe a acompanhou, e, após a gravação, um dos produtores musicais presentes ofereceu um outro trabalho musical para Simone, entretanto sua mãe não permitiu que ela participasse desse trabalho, o que a deixou ainda mais confusa entre sua vontade de participar do mundo musical e do fato de estar recebendo destaque

em um espaço em que não via muitas mulheres, de um lado, e a resistência e avaliação negativa dessas atividades que vinham de seus pais, principalmente.

Na verdade eles tinham uma experiência com isso, que não era boa. E eles percebiam essa minha natureza muito forte. Eu digo isso porque hoje eu sou mãe e eu também percebo isso no meu filho, né, eu tinha uma facilidade musical muito grande e naquela época, eu tô falando dos meus 16 anos é 1988, né, eu sou de 1972, então a gente tá vivendo um período em que realmente era uma questão, né? E eles realmente queriam que eu focasse em estudar, e tal, e foi o que eu fiz durante algum tempo.

Simone então fez alguns cursos técnicos em segurança do trabalho e em mecânica, trabalhando por um tempo nessas profissões. Dois anos depois, em 1991, entrou para o Cecune, Centro Ecumênico de Cultura Negra, coral formado majoritariamente por mulheres negras que tinham passado por experiências comuns de rejeição por motivações discriminatórias em espaços musicais mais legitimados como corais de orquestras sinfônicas da região. Nesse sentido, o grupo assumiu uma conotação de movimento negro, com o qual Simone já se sentia afinada. Nesse grupo, teve suas primeiras aulas de técnica vocal e suas primeiras práticas musicais que sentiu como artísticas, que lhe davam muito prazer, e ao mesmo tempo se sentia confortável moralmente, no sentido de essa ser uma atividade de caráter familiar, que não se aproximava de ambientes bohemios. Sentiu que aos poucos foi ganhando destaque dentro do grupo, e um dia decidiu tocar percussão em uma das músicas, o que foi recebido com surpresa no grupo “e aí pronto, virei a mulher que toca, como é que é essa coisa?”. Ficou no Cecune até 2002, período no qual, após ficar desempregada por algum tempo, passou a dar aulas de musicalização para crianças em espaços de educação popular que davam aulas de capoeira, onde seu marido já dava aulas de capoeira, se dedicando muito a essa atividade, afinada à militância em torno de questões raciais, a partir da valorização da ideia do tradicional, da cultura popular.

Então eu trazia muitos cantos, cantos populares, viajei bastante pra conhecer outras culturas né, os cantos da tradição de matriz africana, nesse momento eu começo a me engatar muito nisso, e estudar e ler muito sobre cultura popular e cultura negra no Brasil, principalmente. E eu aprendo muito dessa forma, e aí eu me dou conta que eu posso trabalhar profissionalmente com isso.

Também se envolveu em um trabalho artístico com uma atriz, que misturava percussão, tocada por ela, e poesias de artistas negros, declamadas por essa atriz, participando também de um grupo de atores negros, período no qual sentiu que “descobriu os palcos”. Tinha entre 27 e 31 anos nessa época. Além disso, foi indicada pelo maestro do Cecune para participar de uma banda em que iniciou um trabalho mais autoral, participando de festivais como o da Central Única dos

Trabalhadores, em 2000, 2001. Esta é a mesma banda em que toca hoje, com a qual se reencontrou depois de um longo período de afastamento. De acordo com Simone, esse foi o seu período mais “profissional” com relação ao seu envolvimento em atividades musicais, no sentido de que estava muito envolvida em atividades musicais. Assim, foi sentindo necessidade de se aprimorar mais na música, porém não conseguia ver muitas possibilidades de formação para ela em Porto Alegre, em função da vocação erudita dos cursos universitários e da sua trajetória completamente ligada à música popular, além de não conseguir se imaginar em ambientes universitários:

E aí não tinha possibilidade pra mim aqui, né, nos cursos de música eu já, né, em algum momento a gente olha, mas a UFRGS naquele tempo era um mundo muito distante, era um reino muito distante.

Simone até chegou a se preparar para fazer uma prova de música para ingressar no curso superior de música da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, desistindo no momento da prova. De acordo com ela, os conhecimentos exigidos para ingressar no curso, de vocação erudita, eram muito distantes dos conhecimentos musicais que ela possuía, além de sentir forte deslocamento com relação aos outros aspirantes da prova. Para a prova, tentou aprender uma música na flauta, instrumento que ela não tocava, pela inexistência da possibilidade de fazer a prova com instrumentos percussivos:

Eu fui a Montenegro mas eu nem esperei ser chamada. Porque vamos combinar, o meio artístico acadêmico é muito burguês, muito elitizado. E isso gera muito desconforto, pra gente que não é dessa área. E eu fiquei muito desconfortável, muito. Foi um dos momentos bem difíceis, assim. Eu nunca acho que tenha gerado trauma, mas eu acho que sim, a esse ponto. Porque tu chega lá tem não sei quem tocando violino, as mulheres fazendo.... era todo mundo junto né, era músico, era ator, era dançarino tudo junto. E aquilo não era o meu ambiente. Parece superficial isso, mas não, aquilo pra mim foi bem importante. [...] Porque eu era muito esse chão, esse popular. Se botasse e me desse um berimbau na minha mão, aí pronto, mas eu não lia, eu não lia partitura percussiva naquela época, então acho que esse era o meu segundo impeditivo musicalmente, um freio, e que eu fui buscar [...] E aí eu tento fazer hoje um trabalho orgânico. Um trabalho que seja orgânico no sentido de memória, sabe? Num sentido de até uma certa obediência de uma escola da qual eu vim. Eu tenho uma escola de aprendizado, que é uma história louca, mas é isso.

Em seguida, nesse anseio de aprimorar sua formação, ocorre um momento de ruptura na sua trajetória, quando ela se separando do marido e dos grupos em que estava envolvida, e decide se mudar para o Rio de Janeiro, onde passou a estudar percussão popular na escola Villa Lobos, voltada para todas as pessoas, em seu primeiro curso oficial de música, além de continuar dando aulas de musicalização para crianças. Lá conhece seu segundo marido, músico profissional, e junto com o ambiente cultural do RJ expande sua vivência musical. Chegou a se preparar para tentar ingressar no curso de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), porém engravidou nesse momento, tendo que suspender esses planos. Cursar música na UFRJ pareceu uma possibilidade plausível, pela universidade oferecer curso de música popular.

Após sua filha nascer, entretanto, parou completamente com suas atividades musicais fora de casa, se voltando para uma vida familiar, doméstica. Sentia que o marido era bastante presente no cuidado e na criação de sua filha, mas ainda assim ele trabalhava fora e provia o sustento financeiro da família, então ela teve que arcar de forma mais séria com o cuidado de sua filha e o trabalho doméstico. Foi um momento bastante delicado, em que teve de interromper as atividades artísticas para depois retomar em outro ritmo, com vários questionamentos sobre si mesma e sobre sua relação com seu marido:

Então sempre essa questão d[e que] a vida artística do trabalho, e a vida pessoal sempre foram um dilema, uma coisa dilemática mesmo, no sentido dos companheiros te entenderem, daí tu escolhe um companheiro que tá na tua linha de trabalho, mas também é uma outra viagem, que nem né, o pai dos meus filhos eu conheci ele cantando, conheci ele aqui no Fórum Social Mundial, eu vi ele cantando, fiquei curtindo o show dele, depois eu tava cantando e ele tava curtindo o meu show, e a gente se trocou informações e tal, e foi rolando um relacionamento amistoso e depois virou namoro. Mas no primeiro momento o meu trabalho encantou ele. Depois, num segundo momento, quando eu fui morar lá, não existia meu trabalho. Daqui a pouco eu tava trabalhando com ele, por várias razões, mas... o machismo tem um pouco disso, né, de diluir um pouco o trabalho da mulher, e mulher se concentrar, eu também posso afirmar isso, de a mulher se concentrar no trabalho dele, e investir no trabalho dele e não num trabalho individual meu, parecia mais fácil por várias questões, inclusive essa. Mas eu realmente não investi num trabalho meu, porque eu também não tinha. Eu não conhecia ninguém, ele tinha que tocar o trabalho dele. [...] O que eu quero dizer é, enfim, né, que a centralidade nele, em várias questões, essa perda mesmo da identidade individual, da potência que eu tinha e que eu tenho que retomar, porque é isso né, se eu tenho que criar alguém é isso, ceder a minha potência, e mesmo que alguém te chame pra trabalhar é porque ele quer essa potência pra ele. Não quer somar potências. E isso sim foi incômodo. E foi em vários sentidos. Mas claro que era muito forte a questão artística pra nós, não só o fazer musical mas o empreendimento que a gente criou junto, que era uma produtora, então ele sempre queria manejar isso das formas dele. Num primeiro momento eu achava que tinha que ser assim porque ele era o cara dententor do lugar.

Quando sua filha estava um pouco maior, Simone chegou a fazer um curso de produção cultural numa universidade particular no Rio de Janeiro, e abriu uma produtora cultural em casa, junto com seu marido, ligada à valorização da arte negra. A falta de capital para o empreendimento, entretanto, fez com que ele não fosse muito adiante, durando dois anos. Em 2009, seu outro filho nasceu e ela decidiu voltar pra Porto Alegre, se divorciando novamente, e recebendo convites para voltar a fazer outros trabalhos na cidade, com a mesma banda que tocava antes de ir pro Rio de Janeiro. Voltar para Porto Alegre para ela não foi fácil, frente à expectativa de que no Rio de Janeiro pessoas com talentos artísticos tem muito potencial para ter sucesso. Nesse sentido, considera como um ato de humildade. Apesar de não voltar firmada no meio musical, sente que aprendeu muita coisa no seu período no RJ, como a importância das redes e de ter boa sociabilidade, estar em contato com pessoas que faziam a cena acontecer, o que requer outras habilidades específicas que ela não tinha.

E aí mulher tem essa relação... se tu chega apresentada pelo marido, né, mas se tu chega só tu é um “Oi!!” e aí tem a famigerada relação essa, essa prostituição que o meu pai relatou. Que pode não ser sexual, mas que é uma maneira de se vender. E é uma fronteira muito tênue. Ainda mais quando tu é uma mulher bonita, né, que eu há quinze anos atrás eu nossa, era exuberante, assim, tinha uns dreads enormes, fiz umas fotos publicitárias muito legais, e bah, aquilo causava um impacto, e eu tinha essa sensação de que movimentava uma coisa que eu não queria movimentar, que não era esse o meu palco.

Hoje em dia, Simone se considera mais cantora do que percussionista, mas sempre mesclou as duas atividades em palco. Essa mescla, entretanto, sempre rendeu reações de surpresa por parte do público, pouco habituado a ver mulheres percussionistas de acordo com ela, e levando-a a questionar aspectos de sua própria personalidade por causa disso. De acordo com ela, são pouquíssimas as percussionistas mulheres que teve como referência, porque são muito poucas trabalhando profissionalmente, e as que tem visibilidade sempre tinham a sua homossexualidade muito ressaltada pelo público e aliada à sua prática musical, o que interferia na sua auto-imagem. Nesse sentido, sentia que sua imagem no palco, sua atividade musical sempre era associada com elementos de sexualidade, levando tanto a estranhamentos de que ela fosse percussionista quanto a casos de assédio, e misturando elementos de sua vida privada e pública, profissional e doméstica, uma mistura que ela não queria que fosse feita:

[...]E essa coisa de tocar percussão, ainda é isso né, ainda é uma afronta, uma inovação, é uma coisa que “oh!”, que senta de perna aberta, e toca, sabe, parece que ainda é uma coisa que tem a ver com isso né. Mas eu também tenho a percepção de que a maioria das mulheres que tocam são homossexuais. Tá, não quero fazer essa vinculação, da

sexualidade, mas tento entender que talvez pras homossexuais isso seja um momento de libertação. Né? E que pras outras mulheres isso seja algo que recue, a questão de gênero é muito forte.[...] Porque aí tu te questiona “tá, mas o que é que eu tô fazendo aqui? Será que eu não me percebi sexualmente?”, e aí tu pensa né, como se fosse necessário fazer esse exercício de sexualidade, que é uma coisa que é da gente. Mas enfim, até isso eu já me questionei[...]. É tão forte socialmente que me criou em algum momento, com severidade, a necessidade de pensar a minha sexualidade por conta das minhas escolhas, né. E que não tem nada a ver, hoje isso está bem claro. Hoje o mundo é muito mais livre com relação à sexualidade, né.

[...] Agora isso casava muito com o que o meu pai me dizia. Volto sempre para aquela fala do meu pai. Porque é assim, tu sobe no palco, e até hoje é assim, tu sobe no palco, tu é mulher, tu desce do palco e vai ter um assédio. Vai ter um assédio. Talvez com os homens também aconteça. Não sei dizer isso. Mas mesmo estando acompanhada, mesmo estando com o meu companheiro ali do lado, tem um assédio. Mesmo cantando lá no RJ com o meu companheiro, que ele sempre dizia “ah, essa aqui é a minha mulher”, tem um assédio. Então, assim, é muito forte essa presença da mulher, do corpo da mulher em cima de um palco, e que esse corpo pode ser violado de alguma forma, mesmo que seja com uma palavra. Então parece que é mesmo, que meu pai tinha razão em dizer, que se tu coloca teu corpo em cima do palco ele fica realmente vulnerável. Eu acho que ele teve sabedoria e razão em dizer isso. Se ele queria tanto a preservação do meu corpo, ele disse uma verdade. Mas é isso. Claro que não é prostituição, mas enfim, fazendo uma linguagem... de vulnerabilidade sexual mesmo. [...] E pras mulheres, teve uma vez que eu vi um monólogo sobre uma cantora norte americana, a Ella Fitzgerald, e ela dizia muitas coisas, porque pra mulher artista a vida de mulher ela é muito difícil. A vida de ser mulher mesmo. Talvez com a opção de ter filhos ou não. Se leva os filhos demais é porque leva os filhos, e expõe as crianças pra todas as situações. Se não leva é porque deixa os filhos [sozinhos]. E se não tem filhos, é porque não teve filhos. Sabe? Acho que é sempre um dilema essa questão da mulher, ou se não se relaciona com homens, ou se não se relaciona com ninguém, sempre é muito complicado, né. Os homens vivem a sua vida, tem mulher, filhos, e continuam nos seus trabalhos, pra mulher, isso vem junto, isso vem pro trabalho, vem pra produção artística.

Nesse sentido, Simone busca fazer uma divisão interna, uma separação forte entre como ela se apresenta em cima do palco e quem ela sente que é na vida cotidiana, como forma de se proteger das confusões pessoais e sociais que essas vinculações podem causar:

[...] É um momento palco, momento artista, e se tu vai me encontrar na rua e vai me dar um oi vai ser um pouco diferente. Bom, eu como artista, não é uma outra personalidade, é tu pensar um composto, um papel, da Simone percussionista da banda, ela é dessa forma. Ela age dessa forma. A Simone trabalhadora ali da defensoria.... É uma marca, [...] e tu vai tabelando isso. O que é que eu quero dizer com isso: bom, tu chega num lugar pra cantar, e aí bah, tu tá no teu dia ruim, tu brigou com o namorado, mas tu chega, põe aquele sorriso, aquela simpatia, aquela predisposição pra fazer o trabalho, trabalha com teus colegas, e quando tu sai do palco tu vai receber as pessoas, porque as pessoas não tem nada a ver com os teus problemas também, e tu tá ali, e tu criou uma emoção nas pessoas, então tu tem que dar conta disso, então quando vem um assédio tem uma postura que é de barreira, de, bom, tu tá falando com essa pessoa, né, até o meu namorado chamou a atenção de que tinha um cara que tava falando aqui no meu ouvido e eu tava me esquivando, e eu não percebi, e depois ele lembrando me falando que eu vi que era uma tentativa de falar no meu ouvido, de ser malandro no meu ouvido, aquela coisa. Mas aí eu disse “Bom, quando tu estiver melhor a gente conversa.” mas sempre com aquele sorriso,

né, no rosto, claro que eu acho que isso tem limite, mas é isso, tu tem que criar essa barreira. Teve uma amiga que chegou e “ah, porque eu preciso falar contigo” e eu “não, agora é outro momento”. Bom, ela pode não gostar, dizer que eu tô me achando, mas não, como é que eu vou tratar de, sei lá, do carro do refrigerador no meio do show? Não tem como tu fazer isso. Tá, isso é uma coisa, mas o assédio sexual, ele... é que toda mulher começa a criar meio que esses dispositivos, né. Acho que o homem não tem muito porque não tá preparado tanto pra isso. Mas tu cria esse dispositivo, o que eu quero dizer é que eu estou criando isso nesse momento, aciono este botão e eu sou essa pessoa que tem uma certa empatia, mas que não se expõe demais. Aí no dia a dia, bom, aí eu me permito ser um pouco diferente, ser um pouco mais transitória naquilo que a humanidade permite, que é ser esquecida, porra louca, risonha, mas eu sou uma pessoa de índole simpática, sou sempre, muito, por mais que eu esteja fodida, sou sempre uma pessoa mais positiva. Então talvez por isso que esse personagem seja assim.

Para além do público, Simone indica que as contradições entre o que se espera de um profissional da música e o que se espera da mulher enquanto alguém que pertence à esfera doméstica e familiar também permeia a interação entre os músicos e produtores musicais e condiciona as possibilidades de inserção de mulheres na música e limitando-as por se entender a presença feminina como trazendo “custos” a mais para os projetos:

[...] Porque eu me lembro que as pessoas diziam “ah, pois é, mas porque é que não tem backingvocal nessa banda, né?”. Eu notava isso desde muito cedo, porque tu vê né. “Ah, mas tem que contratar duas, né, porque as duas usam um... olha que viagem, mas é que é isso, as duas usam um quarto de hotel né, porque [se contratar só uma] vai ficar com uma mulher no meio de tanto [homem]...” sabe, essas viagens assim de estrutura, que tu fica pensando “bom, mas musicalmente uma voz feminina nesse trabalho, né, [faria sentido]”, não é isso a estrutura que eu ouvia das galeras. Tipo, ah, vai ter uma banda de sete homens e vai botar uma mulher né. [...]Eu acho que é simples, eu acho que o mundo da produção musical ele é um mundo noturno. É um mundo do corre. Acho que muito é isso, né, acho que as mulheres estão distanciadas muito por isso.[...]Porque além do mercado não assimilar essas mulheres, tem a questão de as mulheres não quererem fazer esse trabalho. Ou ficam assim, ah, onde tem a mulher na produção musical? Ah, tem mulher na produção de arte, no figurino, né. Mas eu não sei, agora eu trabalhei com teatro, e as mulheres trabalham com teatro. Né? Agora tentando desconstruir um pouco isso, pra não entrar num discurso de que isso é comum. O teatro é cheio de mulher, mulher diretora, mulher iluminadora, sonorizadora, não é um monte, mas tem mais, e na música é um pingo mesmo.

Hoje em dia ela está apenas nessa banda, em que canta e é a única mulher participante. Essa banda tem um ambiente que ela define como muito familiar, em que outros membros da banda trabalham como funcionários públicos e tem outras carreiras como atividade principal, todos com filhos menores de idade, que também vão aos ensaios. Além disso, todos têm muitas afinidades em comum, em especial a militância em torno de questões raciais. Como banda, eles tem projetos de viajar mais, mas têm vários impedimentos, como os trabalhos fixos de cada um e os compromissos familiares. Nesse sentido, ela indica que todos fazem esse trabalho com mais

maturidade, relativizando a importância de estar fazendo sucesso ou não, diferentemente de como era nos primórdios da banda no início dos anos 2000, apesar de ainda ser uma questão delicada, no sentido de que sente pouca valorização do trabalho musical pelas pessoas em geral:

Porque naquela época a gente ainda tinha a ideia de virar uma grande banda nacional, eu acho, coisa de jovem né, e é isso que eu digo, [...] que a gente tem a visão equivocada do sucesso. O que que é sucesso? E aí pra nós sucesso era sempre aquilo, né. Porque todo mundo queria era viver de música, e pra ti viver tu tem que tocar, tu tem que viajar pra caramba, tu tem que ter cachê alto. E hoje a gente tá numa outra fase, quarenta e poucos, alguns, e dois são funcionários públicos, então as vidas mais arquetizadas. [...] Não, a gente tá querendo viajar, né, mas é complexo, porque enfim, toda essa questão familiar e de trabalho, porque um é funcionário do TRT, outro é professor de música, o baixista, né. [...] Eu acho que uma coisa de trabalhar com arte é que o sucesso é uma coisa muito ingrata. Tu vai, tu rala, tu faz um trabalho bacana, tu estuda, tu investe, e vai dez pessoas te assistir. Não, né, aí tu como artista vai e te apresenta praquelas pessoas, mas tu queria que fosse cem, que fosse mil. Então às vezes é muito ingrato o retorno que tu tem do teu investimento. Se tu tem uma relação direta com isso, faz tentar desistir. Mas como eu falei, daqui a pouco tu vai e te mete numa coisa de novo, ficar com dor de barriga pra cantar pra dez pessoas de novo.

Por fim, sobre a sua relação de trabalho com mulheres na música, relata ter tido muito poucas experiências, mas relata que essas experiências podem trazer maior cumplicidade interpessoal, por um lado, como também instilar sentidos de competição entre elas. Indica ainda preferir o que entende como personalidade masculina para trabalhar e conviver:

[...]Na verdade, eu acho que assim, na minha história, eu sempre gostei mais de me relacionar com homens do que com mulheres. Na minha história de vida. Nos lugares nos quais eu circulei, eu acho que o mundo masculino tem uma outra sinceridade. Eu acho que ele é mais fogo. [...] Então isso é uma coisa minha, uma coisa pessoal minha. Talvez é por isso que eu tenha escolhido essas coisas que eu escolhi, que é muito mais do campo masculino e que em algum momento me fez... porque é óbvio né, socialmente tu é muito questionada pela tua sexualidade e pelas coisas que tu escolhe. [...] O único grupo só de mulheres nós eramos uma dupla, então não sei se isso caracterizaria bem. Mas também nesse sentimento, assim, a gente cria uma afinidade familiar muito rápido. A gente quando trabalha com mulheres, se há sintonia parece que a gente vira irmãs. E quando vira irmã, tem muita afetividade, tem muita intimidade, e aí parece que a mulher extrapola muito os espaços, ah, é colega profissional, e daí daqui a pouco tu já tá dizendo porque é que tu tá, as tuas regras menstruais, e aí isso já tem a ver com os hormônios, as afetividades, a mulher é muito esse bolo de coisas. Não to querendo trazer isso como traço pejorativo, mas a gente sabe que a mulher é esse bolo de coisas integradas. [...] Mas quando não se alinha, o inverso disso é muito ruim, é muito competitivo, e aí por exemplo numa banda, a mulher tem muito isso da imagem, da auto estima, né, que são coisas que demovem. Por exemplo, eu fiquei pensando, nós tivemos durante um ano quase, na banda, uma outra cantora. E aí foi incrível, né, quando ela chegou dá aquela coisa de gato, né, que tu fica todo arrepiado, né, bom, vamos ver o que vai acontecer. Eu com a minha maturidade ainda senti que eu fiquei tensa. [...] E ela sempre tinha aquela coisa, e não sei se hoje isso a gente ia lidar bem, porque ela tinha o propósito de querer ser a cantora da banda, eu sentia isso. E como ela não tocava tanto quanto eu, ela queria que eu tocasse mais enquanto ela cantava. Então tinha um duelo, a gente nunca criou inimizades por causa

disso, mas fico pensando que se a gente estivesse hoje, que tem uma projeção muito maior, talvez fosse um problema. E acho que mulher tem muito mais facilidade de viver esse tipo de questão.

3.2.2 Ananda (pianista e professora de música, 28 anos, branca, heterossexual, bacharel em música, solteira, Porto Alegre – RS)

Ananda é uma pianista/tecladista de 28 anos e professora de música em Porto Alegre, solteira e sem filhos. Formou-se há cerca de um ano no Bacharelado em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), dá aulas de piano e de teoria musical numa escola de música, aulas particulares em casa, e participa de três projetos de bandas/grupos de apresentação musical – uma banda informal de surf rock, composta apenas por meninas e no qual é a única musicista profissional, em que está há cerca de quatro anos; uma banda de cunho autoral voltada para experimentação e composição, de cerca de cinco membros, em que todos são músicos profissionais e ela é a única mulher, em que está há cerca de um ano e meio; e um trio de música erudita.

Sua formação em piano foi toda na tradição erudita. Seus primeiros contatos com o instrumento foi com seu pai, divorciado de sua mãe desde que era pequena, que tocava piano muito frequentemente como hobby, em casa, reunindo amigos em momentos de lazer em torno do piano para cantar, ensinando algumas músicas a ela e brincando bastante com o piano em seu tempo livre. Logo ela teve vontade de aprender de forma mais séria a tocar o instrumento, iniciando aulas particulares de teclado com seis anos de idade, e dois anos depois sendo inscrita pelos pais em um curso de extensão da UFRGS de aprendizado coletivo em piano para crianças. Neste curso, teve oportunidade de se apresentar várias vezes, além de praticar tocar acompanhada de outras pessoas. Era um ambiente do qual gostava muito. Esse projeto terminou quando Ananda tinha cerca de 10 anos, e uma das professoras montou uma escola particular de música, onde ela passou a ter aulas, e que é a escola onde dá aulas hoje.

Quando tinha cerca de 13, 14 anos, passou a sentir um distanciamento entre o repertório que aprendia nas aulas de música, de estilo eminentemente erudito e os estilos que estava descobrindo em outros ambientes, como com colegas da escola em que estudava, o Colégio

Anchieta, um dos colégios particulares mais prestigiados da cidade e bastante elitizado. Neste momento, parou com suas aulas particulares de música, pediu e ganhou uma guitarra de presente aniversário, e começou a estudar rock sozinha, participando de várias bandas adolescentes no colégio, que tocavam em vários eventos que a escola organizava com momentos para apresentações musicais, que, de acordo com ela, eram dominados por esse grupo de bandas de rock. Nesse grupo, ela era a única menina instrumentista, o que fez que, por interesses em comum na música, fizesse com que ela só andasse com meninos. Apesar da aproximação musical, sentia distância dos meninos em outros assuntos, não se sentia tão à vontade com eles.

Aos 15 anos, começou a indicar para seus pais que gostaria de seguir carreira na música, sendo desestimulada por seu padrasto e sua mãe, que achavam que seria melhor ela seguir outra carreira que lhe desse maior estabilidade financeira. Influenciada por outra atividade artística de seu pai, sua carreira como fotógrafo profissional, que já tinha estimulado-a a mexer com fotografia, e por gostar de desenhar, decidiu tentar entrar no curso de artes visuais da UFRGS, o que foi melhor aceito entre sua mãe e padrasto do que seguir na carreira da música.

Eu nunca vou entender porque é que é melhor fazer artes visuais do que fazer música. Enfim, sabe-se lá o que é que eles entendiam. Talvez pelo meu pai ser fotógrafo, e eu já tava com esse lance da fotografia, houvesse um respeito maior.

Após entrar em artes visuais na UFRGS, voltou a estudar música em cursos de extensão da UFRGS, e passou a conviver com muitos estudantes de música, tendo em vista que as aulas dos dois cursos ocorrem no mesmo prédio. No meio do curso, decidiu prestar vestibular para o curso de música, foi aprovada e trocou de curso, iniciando o bacharelado em música, que ela indica ter sido muito traumático pela forte cobrança dos professores e professoras, e por atitudes de desestímulo e humilhação dos alunos por parte dos professores, além de favoritismos de determinados professores por determinados alunos. Esses favoritismos se traduziam em vantagens para determinados alunos participarem de determinadas apresentações, entrar em contato com músicos que vinham visitar a cidade e se apresentar na universidade. Sua formação foi completamente voltada para a música erudita, pois, de acordo com ela, não havia espaço para outro tipo de música no bacharelado. Indicou que a cultura erudita reprimiu diversos impulsos criativos que ela sentia desde criança. Por não ser um objetivo das aulas de cultura erudita, voltada para interpretação e técnica instrumental, esses impulsos eram desestimulados pelos professores.

O bacharelado é muito voltado para desenvolvimento de técnica pianística e interpretação musical. Não tem compor, não tem improvisar, não tem se comunicar com a música de uma forma mais leve, é seriedade e sofrimento, e tu é ruim. Não é um curso que te motiva. Raramente, quando alguém diz alguma coisa na banca é “parabéns pelo teu progresso”. Daí, bah, se te disserem isso é tipo “meu deus do céu, eu tô mandando muito”. Já na minha primeira banca foi bem traumático, porque tinha uma professora que de alguma forma soube que eu vinha das artes visuais, sei lá como, e daí eu toquei meu repertório todo lá, primeiro semestre, e aí um professor falou da minha execução, um outro falou o que tava bom, o que tava ruim, e eu achando “tá, ok, banca, é isso aí”, e aí essa outra professora me perguntou assim, meio fora de contexto “ah, tu fazia outro curso, né?”. Daí eu “sim”. E ela “tu trabalha com isso ainda?” e na época eu trabalhava numa escola de fotografia. Daí eu “sim, nas horas vagas eu trabalho”. E aí ela disse “e tu acha que tu vai conseguir fazer as duas coisas? A única coisa que tu vai conseguir fazer é ser medíocre, porque ninguém consegue fazer duas coisas e ser bom no que faz.

Episódios como esse eram frequentes no ambiente do curso, com humilhações desnecessárias e forte pressão psicológica. Lembra-se de episódios de bancas de mestrado em que as mestrandas eram criticadas pelas roupas que haviam escolhido para se apresentar, além de comentários em sala de aula, piadinhas indicando que estudantes cantoras eram mais burras e menos preparadas musicalmente do que instrumentistas. Apesar disso, sente que valeu a pena fazer esse curso, que desenvolveu muito seus conhecimentos musicais, especialmente quando pensa nas possibilidades de formação em Porto Alegre.

Já desde o segundo semestre do curso de música, quando tinha 18 anos começou a trabalhar como professora de piano, e trabalha como professora desde então, sendo esta sua única fonte de renda. No seu primeiro trabalho como professora de música, pediu demissão em função de sofrer assédio sexual do seu chefe. Depois foi para a escola de música criada por sua antiga professora de piano, onde está até hoje. Apesar de gostar de dar aulas, sente que existe uma instabilidade muito forte ligada à atividade, uma vez que é contratada como autônoma, não tendo salário fixo nem direitos trabalhistas, e de ver uma flutuação muito grande na sua renda conforme a época do ano. Isso faz, de acordo com ela, que haja muita evasão na carreira de músico em geral, e com que ela precise repensar suas atividades com frequência, investindo numa diversificação de suas atividades, investindo numa produção musical própria. Gostaria de equilibrar melhor suas atividades, pois hoje tem cerca de trinta alunos, o que consome a maior parte do seu tempo. Com frequência, é difícil conciliar as aulas com os ensaios e as apresentações que faz com seus grupos. Apesar de passar o dia todo junto ao piano dando aulas, sente que falta tempo para praticar e tocar projetos pessoais, como composição ou estudar improvisação, ou

mesmo escutar música, ou fazer atividades não ligadas à música. Mas como gosta muito de música, não se sente frustrada.

Tem coisas boas no meu trabalho, eu tenho muita liberdade criativa lá, eu invento a aula que eu quiser, eu tenho total autonomia disso. Só que essa questão é bem chata. Eu não vou repensar porque é isso que eu faço, sabe? Não vou repensar fazer isso, e eu já me convenci, e cada vez mais eu me convenço que o trabalho com música é um trabalho que tem que ser muito criativo. Cada vez mais eu tenho que pensar sobre isso de como vender o meu trabalho, de como conseguir coisas, então nesse sentido tem que ser muito criativo. De “o que é que eu vou inventar agora?”, sabe? Então eu tô convencida de fazer isso já, e fazer esse repertório [solo] é uma coisa que eu quero fazer por mim também, e acho que pode contribuir nisso. Não é uma coisa que vai me fazer desistir no momento, porque eu só posso falar de agora. Mas só porque eu amo muito, porque é bem complicado.

Além disso, nos seus projetos pessoais tem investido bastante em práticas de música em grupo, e não piano solo como foi a sua formação, pois sente muito prazer nisso, além de se sentir desafiada a desenvolver outras habilidades, outros estilos de tocar. Os projetos musicais em que toca não tem por objetivo, neste momento, ganhar dinheiro ou lhe garantir sustento, sendo considerados por ela “projetos do coração”, perspectivas compartilhadas por seus e suas colegas de banda, que retiram seu sustento financeiro de outras atividades que não as apresentações musicais, seja aulas de música, seja atividades não musicais. Ainda que tenha alguma remuneração com esses projetos, eles não contribuem para o seu sustento, pois sequer cobrem os custos de aluguéis de estúdio para ensaio ou de transporte, de compras de equipamentos envolvidos nas apresentações. Ela indica que apenas músicos amigos seus que estão em outros circuitos musicais, fora da cidade (como o eixo Rio de Janeiro/São Paulo), e articulando um roteiro de apresentação em vários locais do país e do mundo, viajando bastante, conseguem retirar sustento financeiro de suas apresentações musicais. Inspirada nessas trajetórias, ela não quer apenas dar aulas, quer poder ter múltiplas experiências de apresentações fora de Porto Alegre, expandir os públicos que consegue atingir.

Assim, seu objetivo é ter múltiplas experiências na música, tanto com relação a estilos musicais quanto a locais e públicos diferentes para se apresentar na noite, o que já se configura de certa forma nos projetos que está envolvida. Sucesso, nesse sentido, é algo muito relativo para ela:

Mas eu não tenho nem um pouco essa pretensão de sucesso, como estrelinha, ou como coisa assim. Pra mim me basta se eu conseguir fazer a música que eu acredito, tipo, compor, fazer minhas coisas, e ter um mínimo de público, mesmo se for meus amigos, mas que eu consiga tocar, mas talvez seria legal se fosse um pouquinho além dos meus

amigos, né? Mas que eu possa chegar em lugares com a minha música. Eu acho que isso pra mim seria sucesso. Chegar em lugares, de eu conseguir, sei lá, fazer sentido de eu conseguir tocar em outro lugar, mostrar, tocar, nada de mais, mas, só conseguir, sabe? Sei lá, vou pro Rio, consigo uma data, nem precisa ser tanto, não preciso estar numa rota o tempo inteiro, mas ter um trabalho, assim. Aí nesse sentido eu acho que o sucesso é muito relativo, porque eu não entendo se é sucesso do tipo tocar na rádio, vender cds, ou simplesmente fazer uma música que as pessoas vão curtir, pra mim isso não tem a ver com sucesso.

Ananda considera o mercado de Porto Alegre muito encerrado em si mesmo. As bandas locais não costumam buscar tocar em outras cidades, expandir rotas, o que limita a difusão de seu trabalho. Muitas, vezes o público que vai às apresentações de grupos locais é composto majoritariamente por outros músicos ou amigos da banda, o que configura um público limitado. Relata que o público não músico tem uma percepção do que é ser músico muito diferente da realidade que ela vive, como se houvesse um glamour envolvido. Isso é problemático porque, em geral, nesse estereótipo do que é ser músico, as pessoas não tem ideia dos custos de tempo e de dinheiro envolvidos nos ensaios e preparações para as apresentações na noite, e tendem a apoiar pouco pessoas que estão iniciando suas carreiras; gostam de ir em apresentações musicais, mas tendem a não querer pagar couvert artístico nos bares, cujos valores já são baixos com relação aos custos envolvidos. Sobre trabalhar exclusivamente se apresentando, considera uma possibilidade que traria impactos negativos para sua vida, de adaptação pessoal, pelo ambiente e contexto de trabalho e de apresentações:

Eu nunca fiz uma experiência de trabalhar tendo a minha principal atividade trabalhando de noite, porque os shows são na noite né. Mas dos amigos que eu vejo isso acontecendo ou que já passaram por fases assim, é uma doideira. Ah, eu já vi amigos sentindo isso bem complicado, porque a noite tem uma energia muito própria, às vezes tu tá num bar... uma coisa é um dia ou outro dia, mas estar sempre ali é diferente. Tem a ver com trago, tem a ver com bebida, gurizada então tem sempre. [...]É, então estar sempre, sei lá, quatro vezes por semana num bar, aí tu bebe quatro vezes por semana, é uma coisa que afeta um pouco o corpo, além do final de semana que tu já vai dar uma saída, e sei lá, só a partir daí tu já fica meio alcoolatra. Então é complicado, a energia da noite, as pessoas que tu vai encontrando, às vezes é massa, às vezes são boas trocas, mas às vezes nem tanto. E tu troca muito o dia pela noite, acaba todos os shows... quatro vezes por semana, termina o show duas horas da manhã, até juntar todos os instrumentos, não sei o que, sai às quatro, perde o dia. Eu sou uma pessoa que curto aproveitar um pouco do dia também. Apesar de que eu gosto da noite, mas pra mim não funcionaria.

Com relação a questões de gênero que atravessam sua trajetória, Ananda ressalta alguns pontos em duas esferas: uma na relação com o público e outra na relação com colegas. Com relação ao público, ela indica que, se por um lado, em geral, após um show ou uma apresentação poucas pessoas vêm conversar com ela sobre a apresentação, entre quem vem ocorre uma

predominância de mulheres, que muito frequentemente ressaltam o quanto apreciam que ela seja uma mulher instrumentista no palco, como ficam muito satisfeitas com o espaço que ela ocupa. Já com relação aos colegas, indica que nos dois grupos de que participa com colegas homens já teve sugestões suas ignoradas ou ridicularizadas, principalmente quando estava iniciando sua inserção nos grupos, o que não ocorre na sua experiência trabalhando com mulheres. Por outro lado, na relação interpessoal com os colegas da banda em que é a única mulher, sente que assume na banda um papel de cuidado interpessoal que os meninos em geral não tem, de olhar pro outro, de conversar.

Por que às vezes os guris ficam numa coisa de que “Ah, o Claudio não tá bem, e é isso aí” e eu fico “Não, mas o que é que aconteceu?” e daí eu faço reuniões, e daí eu acho que eu faço uma coisa meio, não sei se maternal ou de acolhimento, mas eu sinto que eu tenho uma liga importante entre as personalidades deles.

3.2.3 Rosa (percussionista e geógrafa, 45 anos, branca, homossexual, mestra em antropologia, solteira, Porto Alegre - RS)

Rosa é uma mulher de 45 anos, geógrafa de formação, ativista ambiental. Atua desde a adolescência como cantora, violonista e percussionista, como um hobby que mantém paralelo às suas atividades profissionais ligadas à sua formação em geografia, em especial prestando consultoria para empresas como autônoma e trabalhando em contratos temporários para o governo do estado do Rio Grande do Sul. Nos últimos dois anos, pelas dificuldades crescentes de encontrar emprego em sua área, tem se voltado para a música para garantir seu sustento financeiro, organizando aulas e oficinas de percussão, além de participar de uma banda de dez integrantes, em que é a única mulher, e de um projeto de bloco de carnaval de rua composto apenas por mulheres.

Rosa cresceu no interior do Rio Grande do Sul, em São Sebastião do Caí, em uma região de colonização hegemonicamente alemã, mas com presença forte de descendentes de portugueses e de africanos. Cresceu em uma família composta por ela, a mãe e a irmã mais velha. Sua mãe e irmã trabalhavam bastante desde que ela era pequena, deixando ela sozinha em casa ou aos cuidados dos vizinhos. Cresceu em um ambiente que entende como desestruturado, convivendo

com avô alcoólatra que agredia sua tia mais velha por comportamentos que não aprovava e que marcavam negativamente a imagem da família na comunidade, como sair com homens que vinham com o circo para a cidade, chegando a se prostituir por um período. Rosa, entretando, enxerga a tia como uma referência de comportamento alternativo, de liberdade e autonomia que de alguma forma ela também assumiu.

Rosa aprendeu a tocar violão vendo a irmã tocar em casa, numa mescla de aprendizado familiar e aulas de violão, mas em seu relato apresenta uma auto percepção muito forte da música e de suas habilidades musicais como algo que surgiu organicamente em sua vida, sem esforço, a partir das referências que tinha no entorno, como ouvir frequentemente o rádio, visitar a casa dos vizinhos para ouvir música em discos de vinil, de frequentar bailes, festas comunitárias com suas bandas locais, “bandinha alemã e pagodões”, e outras expressões culturais locais, de vizinhos mecânicos, estufadores, que formavam duplas sertanejas de final de semana, ou tocavam gaita e músicas gauchescas no fim da tarde. Na escola, se apresentou musicalmente algumas vezes, montando uma banda com cerca de doze, treze anos, junto a dois colegas, que passou a se apresentar em festivais de música da região, tendo a partir daí contato com músicos regionais mais velhos, com outros estilos musicais da música popular brasileira, pouco frequentes no seu entorno, e aprendendo a cantar, tocar percussão, violão de dez cordas, viola caipira, no contato informal com esses músicos. Pela sua memória, era a única menina que tocava na região. Na escola, tinha aulas de música separadas das de artes visuais, e pôde fazer aulas particulares com o professor de música da escola.

Com cerca de 16 anos, começou a trabalhar no almoxarifado de uma empresa de ônibus e passou a integrar uma associação ecológica na sua cidade, iniciando um movimento de militância ambiental que se estenderia por sua vida, mantendo a música como um hobby. Em 1992, mudou-se para Porto Alegre fazer um curso técnico em hidrologia no Instituto de Pesquisas Hidráulicas da UFRGS. Em Porto Alegre, começou a tocar de noite se apresentando sozinha, tocando violão e cantando, em bares de público gay e lésbico no centro da cidade. Logo se enjoou de cantar sozinha e do contexto bohemio em que estava inserida:

Olha, eu enjoiei um pouco da coisa muito careta, senti falta do que eu fazia lá [em São Sebastião do Caí], eu sentia falta d[a banda que tinha lá], aqui eu fazia só voz e violão, então eu já tava assim enjoada, e só eu, e tava tramando, tava complicado as trocas. Acabei parando numa rede em que até hoje as pessoas estão fazendo a mesma coisa.

Beleza, talvez seja uma escolha, mas ter uma vida inteira que tu vai trabalhar o dia todo oito horas pra sustentar um vício de bebida. Aí tu vai toda noite beber, beber, pra sustentar um vício. E tu não faz mais nada na vida sem ser isso, trabalhar e beber. Oi? E foi uma galera com quem eu me envolvi.

Nesse período, fez dois cursos técnicos e depois ingressou no curso de geografia da UFRGS. Também fez mestrado em Antropologia Visual, trabalhando com o conceito de paisagens sonoras e memória do rádio. Sempre trabalhou em órgãos públicos, ou, depois de formada em geografia, prestando consultoria ambiental, mantendo a música em paralelo, muitas vezes aliando a sua atividade ao seu ativismo político na área ambiental.

É, e eu não sei se a minha pegada era música necessariamente, até porque lá atrás já tinha um negócio que, de uns anos pra cá, ficou mais formalizada essa questão, de que não é a música, de que tu escolhe, ah, tu vai ser isso, tu vai ser aquilo, isso só recentemente o pessoal começou a comentar isso e isso ser uma coisa que é dado, e na época tinha muita coisa que eu nem pensava, que eu ia fazendo, então tem um lado meu que é tranquilo nesse sentido, eu não ficava muito pensando, e eu pilhava os troços e ia. [Comentário sobre sua atuação musical em paralelo a outras atividades]

Em um contato com uma amiga, falando de como estava cansada de tocar em bares sozinha, recebeu uma indicação para participar de um grupo que estava formando uma banda de rock industrial, voltada para experimentações eletroacústicas, com cunho fortemente experimental e autoral. Entrou para o grupo, que recebia muito pouco espaço nos editais públicos de incentivo à cultura, de acordo com Rosa, pelo seu caráter inovador pouco compreendido e que não se enquadrava nos critérios de editais públicos. Acabaram fazendo uma parceria com o Instituto Goethe, instituto cultural vinculado ao consulado alemão, em que fizeram a sonorização de uma peça teatral, ganhando o Prêmio Açorianos de Melhor Trilha Sonora Original. Em seguida, entretanto, o grupo se dissolveu.

Durante o mestrado, trabalhava como freelancer em consultoria ambiental. Depois, trabalhou um tempo na Secretaria de Meio Ambiente do Estado do Rio Grande do Sul, num cargo ligado a recursos hídricos, de dedicação exclusiva e exaustivo pelas viagens que precisava fazer pelo estado. Após terminar o contrato, não conseguiu mais trabalhar com consultoria na sua formação, e há cerca de dois anos tem se voltado para atividades musicais, desde dar aulas e fazer oficinas de percussão a apresentações com a sua banda atual, em que está há três anos, enquanto não consegue voltar a atuar com consultoria na área ambiental. Entretanto, nunca foi sua ideia depender financeiramente das suas atividades musicais:

Não, porque de certa forma, e bastante de certa forma, limita muito, porque tu fica perdendo o tempo criativo correndo atrás da máquina, correndo atrás de edital, eu sou a rata dos editais né, na banda tem setores. Não vou dizer que fico nisso o tempo inteiro porque fico catando coisa na área da minha formação técnica. Fora dando aula em oficina e tal. Nem coisas do bloco [de carnaval] mais eu consigo me dedicar. Tô fazendo só o básico.

Sobre ser a única mulher na banda, relata desconfortos que a fazem sentir com menos voz e deslocada no grupo, de códigos de sociabilidade masculina que a excluem:

Rosa: É uma viagem, eu toco na [banda atual], que tem nove homens, eu toco com nove homens e eu posso até algum momento estar acompanhada, mas muitas vezes a gente se sente só. Mas também não posso dizer que não é massa e que eu não aprendi muita coisa com eles.

Entrevistador: Te sente só, o que tu quer dizer com isso?

Rosa: Ah, que não tem cumplicidade. [...]

Entrevistador: Tu acha que geralmente não te dão espaço?

Rosa: É, não é nem por mim, mas tem pessoas que tem esse fenômeno, que carregam consigo, e eu não fico pirando o cabeção pra tentar saber isso, pra mim isso já é dado e eu não fico pirando o cabeção pra saber isso. Eu convivo esses anos todos com isso, e sigo fazendo os troços, não perco meu sono por isso. Mas eu acho uma lástima, porque a gente tem tanto pra colaborar, eu to aqui agora, e tô aí em tantos lugares e momentos, me oferecendo, resistindo, apostando, mas a galera não quer ouvir, a galera tá cagando e andando, e eu acho muito foda o seguinte, assim como eu outras pessoas tem a mesma coisa. Meu, eu escuto muito. Eu escuto muito. Aí quando eu vou falar eu mal tô falando e as pessoas já dispersam. Eu acho isso impressionante. Eu de fato não sei porque é que isso acontece. O que é que eu tenho, ou que eu não tenho? Mas não é eu. É com algumas pessoas. [...]E aí também tem o negócio de chamar o público, que rola um negócio de 'broderagem', principalmente em banda de homem, tipo assim, eu chego sempre atrasada, mas a cobrança é pior do que se um dos guris que fizer algo. Enfim, tem o lance da 'broderagem' que pra mim é tão...

Entrevistador: Tu acha que é uma das coisas que te faz se sentir mais excluída da banda?

Rosa: Com certeza.

3.2.4 Iracema (cantora e professora universitária aposentada, 73 anos, branca, heterossexual, divorciada, bacharel em história natural, Porto Alegre - RS)

Iracema é uma senhora de 73 anos, professora universitária e cantora. Ao longo de sua vida, teve oportunidade de fazer aulas de canto lírico e cantar em bandas de jazz, inicialmente junto com o marido, e, após separar-se dele e aposentar-se, com diversos outros grupos. Nasceu

no interior de Santa Catarina, filha de um imigrante italiano. Relata ter contato com a música em casa desde pequena, já que seu avô tocava vários instrumentos:

E o meu avô era um exímio músico, ele era médico mas ele gostava de tocar piano, órgão, ia na igreja ele gostava de sentar no órgão, mexia com violino, porque, na época, eles tinham tido uma cultura musical grande na cidadezinha dele na Itália, chamava-se Pavia, perto de Milão. Então na minha casa sempre houve música, rádio, cantarolavam coisas.

Com 15 anos, ela veio para Porto Alegre para estudar no colégio Júlio de Castilhos, enquanto a família permaneceu em SC. Nessa época ganhou um violão de seu pai, com o qual começou a tocar e cantar como hobby em casa. Alguns anos depois, fez o curso de História Natural na UFRGS, e se casou com um homem que, de acordo com ela, tocava muito bem piano, tendo feito curso de piano em um conservatório de música, a Escola de Belas Artes, que viria a se tornar o Instituto de Artes da UFRGS. Entretanto, ele não seguiu a carreira musical depois de formado no curso. Após ela se formar em seu curso superior, eles se mudaram para Criciúma, em Santa Catarina, onde ela deu aulas na UNESCO, por dez anos, e teve dois filhos. Nesse período, continuou tocando violão e cantando em casa, como hobby, para os filhos.

Depois desse período, mudou-se com a família novamente para Porto Alegre, para dar aulas no Colégio de Aplicação da UFRGS, e começou a ter problemas com sua voz, pelo uso em aula, que a deixava rouca. Seu médico otorrinolaringologista orientou-a a fazer aulas de canto para desenvolver técnica vocal e amenizar seu problema. Ela então começou a estudar canto lírico, se empolgando bastante com o estudo, o que levou seu filho a inscrevê-la num festival de música francesa, em que ela cantou acompanhada de seu marido e de dois amigos seus. Como foram muito bem classificados, ficando em segundo lugar no festival, eles se animaram a seguir tocando juntos, formando um grupo de jazz, por influência sua, já que tinha grande apreciação pelo estilo musical. Na época, a cidade tinha muita demanda por esse estilo de música, com bares voltados especificamente para Jazz, onde começaram a se apresentar esporadicamente:

E aí POA é um mundo muito pequeno né, quando a gente viu tava sendo convidado pra tocar aqui, tocar ali, e o pessoal do consulado norte americano nos convidava, nos convidaram várias vezes pra fazer show em inglês em festividades dos americanos, e nós formamos então uma banda grande, que eram nove músicos[...], e a gente só tocava jazz tradicional. [...] A gente fez vários shows pra RBS, naquela época a Zero Hora, bah imagina, os 25 anos da ZH, quantos anos já tem a Zero Hora.... Nós fizemos um show no Leopoldina Juvenil aqui no teatro aqui na independência, cantamos no Brititish Club, cantamos no Cultural Norte-Americano, bah, tantos lugares, Yazigi, no Consulado, aí o consulado fechou aqui em POA, e acabaram com os shows. Teve um grande show de

abertura do Mercosul em Santa Maria, e nós fomos levados pelo consulado americano pra lá.

O grupo, entretanto, era majoritariamente composto por pessoas que não tinham na música sua atividade principal, como professores universitários, bancários, apenas um integrante vivia exclusivamente da música. Na época, sentia que havia bastante incentivo, público e empresarial, para as atividades culturais, que foi se perdendo com o tempo. Em todos os grupos que se envolveu, Iracema atuou apenas como cantora, apesar de tocar violão. Como sua profissão principal era de professora universitária, foi após se aposentar, processo que ocorreu junto com o divórcio do seu casamento, que ela participou ainda mais ativamente da vida noturna da cidade, desprendendo-se do grupo de músicos amigos de seu marido.

Acabei me aposentando na UFRGS, e aí que eu me envolvi mais com a vida noturna, mas nesse ínterim me divorciei, e quando eu me divorciei eu tive que procurar pelo meu esforço mesmo, pessoas que pudessem me acompanhar. Antes eu já tinha banda, aí divorciada eu formei duas vezes banda. Isso era 2004, 2003. [...] Ah, aí eu me joguei. E aí de repente meu casamento também terminou e as preferências na vida tomaram destinos opostos. Eu continuei indo, ouvindo grupos de música, e continuei investindo, porque eu gostava. Mas nunca mais reencontrei o pessoal da antiga banda. Alguns participaram de outros grupos e me convidavam de vez em quando pra participar, mas eu acabei mesmo fazendo uma carreira mais isolada. Aí nesse tempo também veio o Odeon, com música de noite, e aí o Tino me pediu agenda de músicos, e eu forneci nomes de pianistas, saxofonistas, e aí ele começou a formar aqueles grupos de músicos bons que atuam hoje no Odeon. Aí eu ia lá, cantava, uma noite com um, outra com outro. Mas aí só por prazer [...] a minha aposentadoria me dava um certo conforto pra sobreviver, eu não precisava do dinheiro da música [...] Como diz minha filha, tu vai nos lugares e paga e canta. Paga pra cantar. Mas não é, eu canto por prazer. Ficou mais assim. Já ganhei, também, dinheiro, mas não é isso que me importa.

Iracema nunca considerou sua atuação musical como atividade profissional, tendo em vista que tinha uma boa base financeira, primeiro como professora universitária e depois como aposentada. Ainda assim, para não desmerecer outros músicos, seus grupos sempre cobravam o mesmo cachê que se cobrava em geral, dividindo o valor entre os músicos mais necessitados da banda, além de bancar outros custos como instrumentos, transporte, lanche, etc. Suas bandas com o marido também tinham uma organização de ensaios e de cobrança de qualidade bastante sérios, o que conferia uma qualidade profissional ao grupo. Mas como todos tinham profissões que exigiam grande dedicação, e não tinham muito dinheiro pra investir em produção musical, não gravaram cds nem buscaram um caminho de maior expressão:

Entrevistador: Tu acha que teria sido muito diferente se tu tivesse te engajado numa [carreira de cunho profissional]?

Iracema: Acho que teria sido. Mas aí eu não poderia continuar minha profissão de professora na UFRGS. Porque o músico, a cantora de música ela tem que ter uma dedicação exclusiva e quase integral. Porque os recursos são pouquíssimos e se tu não tens uma pessoa que invista também na tua arte, tu vai ter problemas. E outra coisa também é que Porto Alegre não investe nos seus músicos. Tu precisa sair daqui e gravar em São Paulo, no Rio, ir no The Voice, sair na Band, na Record, ir em qualquer outra mídia pra de repente o Teatro São Pedro abrir a porta pra ti, ou outro palco também.

Com relação à imagem de músico, também sentia a imagem pejorativa que se tinha de músicos em geral. Como cantava acompanhada do marido, entretanto, nunca teve problemas com isso. Depois de divorciada, Iracema não se importava mais com a imagem que projetavam nela:

Mas o nosso grupo graças a deus sempre foi uma coisa muito saudável. Bem saudável. E sempre foi. Existe também uma fantasia grande em torno. Por exemplo: mulher. “Toda mulher da noite é vagabunda, dadeira”, aquelas coisas, imagina eu, com 73 anos atualmente. Então um preconceito grande, que o músico cheira, ou que o músico é dependente de maconha, que todo mundo usa maconha, e não é verdade. Ou bêbado, que vivem bêbados. Todo mundo bebe por um lazer. E não vou negar que muitas vezes eu também tomei caipirinha, eu adorava tomar um conhaque na noite, mas eu nunca... Eu lembro que sempre me ofereciam alternativas de prazer de outra natureza, mas não era o meu interesse, eu tava fazendo aquilo por lazer, por prazer.[...] Eles botam todas as maçãs no mesmo saco. Então "ah, ela canta? Ela é artista, musicista? Então no mínimo ela deve gostar de mulher", não digo só isso, não é só a questão do gênero, "no mínimo ela é uma excêntrica, é uma entendida".

Ainda que tivesse apoio familiar para as atividades musicais, seu marido fazia questão de dizer que ela cantava porque ele permitia que ela cantasse: “Se ele não tocasse comigo provavelmente eu ia ter que ter optado entre o casamento e a família ou cantar na noite”. Iracema indica ter várias amigas que têm vontade de cantar na noite, mas que não o fazem por uma proibição de seus maridos:

Eu tenho várias amigas da minha idade que gostariam de cantar, mas os maridos não deixam. Ou vão junto e ficam lá conferindo o que está acontecendo. Ou elas são divorciadas e aí sim cantam [na noite].

Aos 73 anos, ela indica que continuaria cantando na noite, se não tivesse tido problemas cardiovasculares nos últimos meses. Indica que sua idade lhe dá uma segurança que talvez não tivesse quando mais jovem:

Cantei no projeto Música 12 e 30 aí no Teatro São Pedro. [...] Aí eu pego a velharada boa. Eu dou os tons, dou as sequências de como vai ser, a gente chega lá na hora ensaia umas duas três músicas e faz. Porque é todo mundo muito velho. Então se torna uma coisa mais fácil. E aí tem uma coisa: velho é burro e é louco. Pode errar porque tá velho. Então todo mundo faz. Não dá aquela coisa de ficar nervosa que tem. Que velha louca, vai cantar com esses velhos aí. Somava mil anos no palco. Foi divertido aquele show. Tinha uma turma enorme no palco. [...] Geralmente eu sou a mais velha da banda. E eu noto que tem algumas pessoas que ficam meio agoniadas, e eu digo "não, faz de conta que tu tá cantando pra um bando de cabeça de repolho, ninguém sabe o que vocês vão fazer".

Porque uma coisa que vocês tem que perceber é que todos somos passíveis de errarmos. Eu já fui e dei um agudo errado, parei pedi desculpas e disse "gente, desculpa, vou começar de novo, não era isso que eu queria fazer". E tá lá tu cantando uma coisa e dá lá um pique de memória e tu esquece o que tu tinha que dizer. "Ah não, isso eu já sei de cor, não vou levar letra" então na hora eu disse "bah, que que eu tinha que colocar mesmo aí?". Aí eu faço um improviso e continuo. Então com outros cantores eu percebo que alguns são jovens e ficam tensos, porque acham que eu canto melhor que eles. Não é assim, alguém canta melhor que o outro, são propostas diferenciadas no mesmo palco. Com gurias, eu noto que como eu sou mais velha elas acham que eu sei tudo. E eu digo que não, ninguém sabe o que tu vai fazer aqui. Então tenho que passar esse tipo de segurança pras pessoas. Como já cantei com gente muito melhor do que eu. Mais jovem e melhor. Porque eu sei que tem melhor alcance, melhor preparo, fazem a música só pela música.

3.2.5 Júlia (cantora de punk rock e produtora de eventos, 35 anos, branca, heterossexual, divorciada, tecnóloga em produção audiovisual, Porto Alegre - RS)

Júlia é uma cantora e produtora musical de 35 anos, vocalista há mais de dez anos de uma banda nacionalmente reconhecida do punk rock gaúcho, baixista há poucos meses em uma banda tributo formada apenas por mulheres, em que entrou para substituir uma amiga que deu à luz recentemente e não está mais podendo tocar. Formada em produção audiovisual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, também é mãe divorciada de um menino de 6 anos. Além disso, é uma das organizadoras de um acampamento de verão que proporciona aprendizados e experiências musicais para meninas de 7 a 17 anos, o Girls Rock Camp Porto Alegre, e do Festival Vênus em Fúria, festival de música que busca dar visibilidade a mulheres na música, reunindo bandas com integrantes mulheres.

Nasceu em Porto Alegre, filha dos donos de um renomado bar de música da cidade, que já possui quase quarenta anos, que reúne diversos artistas e se configura como um polo de produções culturais, com as quais tem contato desde criança:

Então eu meio que fui criada no meio de um monte de músicos e atores e artistas, e ali tem a coisa de artistas em geral. Eu brincava, eu sempre brinquei, na verdade a minha primeira história com arte foi atuar. Muito cedo, meus pais trabalhavam muito com cinema, teatro, televisão, muita publicidade também, e eu tava sempre no set, e eu acabei entrando em muito trabalho porque "ah, bota a Júlia que tá aí". Loirinha de olho azul, era ótimo pra publicidade. E aí eu acabei gostando, e acabei indo pro teatro por um tempo que foi onde eu comecei a trabalhar técnica vocal, porque eu sempre tive a voz rouca, e a voz rouca se tu faz uma entonação errada pra criar nóculo é muito fácil. Então eu comecei muito cedo a fazer técnica vocal, pro teatro, não pra cantar.

A primeira apresentação musical que fez foi num programa da TVE, rede pública de televisão do estado do Rio Grande do sul, rodado no bar de seus pais, em que cantou à capela. Ainda criança, se organizou para tocar numa feira local junto com algumas amigas que tinham feito composições próprias, acompanhadas por uma banda de músicos renomados do rock gaúcho, amigos de seus pais. Entretanto, essas experiências musicais não eram muito centrais para Júlia na época.

Eu sempre gostei do palco, eu sempre fui bem aparecida, eu sempre chamei a atenção e chamo a atenção até quando não quero. Mas a minha história era a do teatro mesmo, isso aí era brincadeira, essa banda com a outra menina a gente fez dois shows.

Estudou no ensino fundamental e médio no Colégio de Aplicação da UFRGS, e durante a greve de 1998, quando tinha 16 anos, alguns alunos da escola, ela incluída, organizaram um acampamento para ocupar a escola, onde formou sua primeira banda mais séria, que recebeu destaque por ser uma banda de rock com uma menina como vocalista fazendo uma performance “masculina”:

E a gente começou a inventar coisas pras pessoas irem pra escola mesmo sem ter aula. Daí tinha esses dias musicais. E o vizinho do Ramiro tinha uma banda, e os dois tinham umas músicas que eles começaram a... e eu conheci o Guto, comecei a namorar ele, e nós três começamos a compor umas coisas com uns amigos, e daí nasceu a minha primeira banda [...] e na época foi uma banda que ficou muito falada por eu ser uma mulher, uma banda... primeiro que misturava, era uma banda meio punk mas meio progressiva, meio psicodélica, né, ela tinha essa coisa que era meio Mutantes meio Dead Cannets, que as pessoas achavam diferente, e a coisa de ter uma mulher era uma coisa engraçada, mesmo que fosse uma mulher só cantora, assim, mas acho que muito pela atitude, porque eu era... eu sempre falei uma coisa horrível que depois eu fui me envolver com o movimento feminista e estudar e fui ver a merda que eu tava falando, que eu sempre dizia que eu queria cantar que nem homem. Mas é porque pra mim era isso, porque homem pode cantar assim, mulher não canta assim, mulher é cantora, eu como contralto sou horrível. [...] Enfim, na verdade eu queria cantar que nem eu canto, né, só que eu não sabia ainda. Então isso era bem diferente.

Com essa banda adolescente, começaram a ter uma visibilidade muito boa, inclusive saindo no jornal Folha de São Paulo. Entretanto, ela indica que eram muito jovens, e que os outros integrantes da banda em seguida prestaram vestibular, iniciaram cursos de graduação em várias áreas, e não tiveram interesse em seguir na carreira musical como dedicação exclusiva. Em pouco tempo, a banda acabou. Mas foi nessa época que Júlia colocou a música como algo que tinha mais centralidade em sua vida.

É que nessa época que eu descobri que eu era muito boa nisso. Eu digo que o meu melhor personagem é a cantora. Sabe? Eu me sinto, porque o trabalho de atriz... eu sou muito

vagabunda pra ser atriz (risos). Tem uma coisa de cuidar do corpo, eu sou roqueira junkie, eu sou a pessoa roqueira junkie, então eu me encaixo melhor na personagem da roqueira, eu me identifico mais. Porque é uma persona, tem uma personagem, no palco tu tem uma máscara. Mesmo que seja um tu, é um tu que tu não mostra todo dia. Ainda mais fazendo punk rock, dando discurso, sendo politizado. Eu acredito em cada palavra do que eu digo, não é que não seja, mas tem uma coisa de ocupar aquele espaço, tu tem que ter uma postura que eu acho que é a mesma que o teatro, no meu caso, que eu acho que sou mais performer do que cantora, digamos assim.

Foi atuando em um filme que Júlia teve a primeira oportunidade de cantar com a banda em que está atualmente. A protagonista do filme, interpretada por Júlia, era cantora, e a banda que a acompanhou no filme foi a banda em que veio a ser convidada para ser vocalista após a saída do vocalista original, que se mudou para São Paulo para investir em uma carreira solo. Coincidentemente, sua grande referência musical de voz que queria imitar sempre foi a do antigo vocalista dessa banda. Quando ele saiu, Júlia foi convidada para integrar a banda em seu lugar:

E aí foi punk, assim, porque ele era, como é que tu substitui um ídolo, e um vocalista? Mas acho que eles foram bem espertos nisso de colocar uma mulher, porque não dá pra comparar.

Mesmo que no começo o público tenha estranhado sua presença no palco, substituindo um cantor de grande prestígio no meio do rock, Júlia diz que com a passagem do tempo, doze anos após ela entrar na banda, ela já virou outra coisa, e o público também, em especial a partir de uma aproximação que ocorreu com o público feminino.

As pessoas que vão indo nos shows hoje nunca viram com outra formação. Porque os véio não vão mais, vão raramente, mas quem tá indo nos shows mesmo é a gurizada, e a gurizada não conhece a outra banda. Conhece o repertório, conhece os discos, mas nunca viu ao vivo. E eu acho que eu fiz essa aproximação com as mulheres, né. [...] Muita garota na frente do palco. Eu achei que ia ser o contrário, porque eu fui criada como a única mulher no meio de um monte de cara, quer dizer, criada não, mas a minha história no rock é essa, as minhas amigas que hoje são musicistas hoje em Porto Alegre, a gente era assim, uma em cada núcleo, a gente não, hoje em dia, depois que a gente foi virar um grupo, se conhecer e se gostar, antes a gente era, tinha uma certa rivalidade, as mulheres são criadas para se rivalizar. [...] E eu achava que o público também ia rivalizar comigo, o público feminino ia dizer "ah, que nojo, essa menina não canta, não sei que", e que os caras é que iam gostar por causa de uma coisa mais machista de "ah, tem uma mina ali, vamo olha essa mina". Sabe, sei lá. E então, a surpresa foi que começou a ter um monte de garotas na frente do palco. As garotas vieram pra frente, sabe? E não foi, foi uma coisa que aconteceu, porque nessa época eu ainda não tava militando no feminismo [...] nem pensei sobre isso. E foi uma grata surpresa, foi um presente, na verdade. Aquele público em potencial se identificar comigo e ir pra frente do palco fez eu pensar "bah, então eu preciso saber o que a gente tá falando, sei lá, pensar sobre isso, sobre o que tá acontecendo com a gente aqui dentro".

A partir desse fenômeno de aproximação do público, Júlia se aproximou de discussões feministas sobre a presença da mulher na música. Chegou a participar de formações de bandas só de meninas que não foram adiante. Há dois anos, entretanto, participou de um acampamento diurno de verão que busca promover experiências na música para meninas de 7 a 17 anos que acontece desde 2013 em Sorocaba, São Paulo, o Girls Rock Camp Brasil. Foi voluntária junto com um grupo de amigas no projeto, acompanhando uma das turmas de meninas e ajudando-as a formar uma banda, compor uma música e montar uma apresentação, principais atividades do projeto. Nesse evento, muitas meninas tem contato com um instrumento musical pela primeira vez, tendo aulas dos instrumentos que escolhem, oficinas de performance e debates sobre música, sobre estereótipos de gênero, visibilidade das mulheres, incentivando uma quebra desses estereótipos e uma aceitação mais saudável das diferenças e de si mesmas, dentre outros temas, em um turno, e no outro montam as apresentações musicais.

[...] e no camp tem todas as oficinas que tentam desconstruir isso também, tem uma aula que é imagem e identidade que eu vi a Flávia Vigs dando em Sorocaba, e eu chorava, eu precisava que alguém tivesse me dito tudo aquilo quando eu tinha dez anos, que fala muito disso, da imagem que é vendida pra gente, e basicamente de se tu quer parecer com a mulher da revista ou tu quer parecer com a tua mãe, a tua tia, as pessoas que tu ama? Que é básico, assim. Quem são as tuas heroínas de fato? Né? Porque é que tu quer ser igual àquela outra lá que tu não conhece. Essas coisas, assim. É muito punk isso na vida das crianças. E claro que os meninos também devem sofrer com isso, mas é que as mulheres né, é aquela coisa... Um homem acima do peso arranja esposa. A gente é tipo assim, se tu não for bonita ninguém vai te querer. A vida termina dessa maneira se tu sai do padrão. Então isso é também outra coisa que é muito fantástica, é o agrupamento dessas mulheres, eu acho isso fantástico de essas crianças terem exemplos de voluntárias dos mais diversos tipos, sexualidades e personalidades, entende? Elas verem, enfim, todos os tipos de mulheres ali como professoras, isso é muito importante também do camp oferecer pras crianças, porque tem muita menina ali que não tem, sabe, se acha totalmente deslocada até ter uma professora sapatao, ou sei lá, enfim, e aí eu acho que às vezes falta esses exemplos.

No começo estava bastante insegura quanto à experiência, mas após gostou tanto que passou a repensar vários aspectos da sua atuação musical com base nessa experiência, inspirando-se a começar a tocar instrumentos musicais, atividade sobre a qual sempre se sentiu insegura, participar de bandas só com mulheres, bem como decidir trazer esse projeto para Porto Alegre.

[...] foi uma transformação pra mim, de que eu posso tocar mesmo. Entendeu? Porque as crianças tocaram uma semana. Eu tô fazendo isso há 20 anos (risos). Puta merda, por que é que eu não participei de um Girls Rock Camp na infância. Foi isso, todos os meus medos eu vi aquelas crianças extravasando. E foi aí que eu comecei essa minha carreira de instrumentista, muito a partir dessas experiências. A partir dali eu fiquei mais segura [...] acabou que eu queria muito um projeto só de mulheres, apesar de serem meninos que eu

gosto muito. Tem [a banda com os meninos], não que eu ganhe alguma coisa com [essa banda], mas ela é uma banda auto sustentável né, uma banda que a gente não gasta pra tocar. O resto dos projetos acabam sendo investimentos. [Com essa banda] eu viajo um monte, me divirto horrores e não gasto nada. Ganho uns pila às vezes, não paga as contas, mas às vezes vêm umas surpresas. Então a minha prioridade é essa banda, até porque eu consigo chegar mais longe, até com o próprio discurso, eu alcanço mais gente por enquanto. Não é uma banda que eu vá abandonar em prol de outra, mas precisava desse projeto de meninas e aí acabou de eu sendo chamada, as gurias me convidaram pra [banda tributo só de meninas], que é muito massa, assim, mas às vezes eu fico me sentindo meio em duas bandas tributo, porque são bandas que tem um repertório anterior a mim, e tal [...] E tem isso agora, pra mim é muito bom que, se eu estou fazendo eventos voltados pra mulheres, é muito bom que eu esteja tocando com mulheres. Porque o exemplo é fundamental. Se a gente não vê mulheres tocando... a gente precisa se identificar.

Em Porto Alegre, realizou a primeira edição do acampamento em 2017, e está se preparando para o segundo em 2018. Para sustentar o projeto, Júlia vem desenvolvendo um festival chamado Vênus em Fúria, que busca apresentar bandas com mulheres, e cuja arrecadação financia o Girls Rock Camp Porto Alegre. Ali, ela tem visto uma proliferação de bandas com mulheres

[...]a gente faz de dois em dois meses oito bandas em cada edição. E eu repeti duas bandas, três, em dois anos de festival. Então... elas tão aí. A gente tem que só ir ver e dar espaço.

Seu sustento financeiro, entretanto, não vem de nenhuma dessas atividades. Há doze anos criou, junto a três sócios, uma festa mensal, das mais populares da cidade, que ocorre no bar de seus pais, e da produção dessa festa mensal consegue um sustento razoável, podendo se dedicar a outras atividades sem se preocupar com a remuneração que elas vão lhe dar. Considera que a falta de valorização, de incentivo e de remuneração no meio da música torna muito difícil se sustentar apenas de apresentações musicais, mesmo de uma banda de sucesso inserida em roteiros nacionais, como a de que participa. Júlia percebe que o senso comum de que a música não constitui uma atividade profissional contribui significativamente para as dificuldades enfrentadas por músicos e musicistas para se firmar no meio:

É, o resto das bandas é assim né, os amigos não pagam né, ninguém paga pra ver show, as pessoas não valorizam. Pagam 15 reais numa cerveja mas não pagam 15 num ingresso. Pagam 800 reais num ingresso pra ver qualquer pessoa, qualquer não, claro, os ídolos, mas não pagam 20, 30 pila pra ver os amigos né, não sei, acho que tem isso, a cena não existe, no apoio, a coisa acontecendo. [...] Eu acho que as pessoas acham que é um hobby né. As pessoas em geral não se dão conta... Que é um hobby ou que é uma bobagem, quando é um investimento. Porque o instrumento é caro, cordas, pele de bateria, baquetas, correias, tudo isso tem custo, são coisas que tem que ter manutenção. Ensaiar custa, horário de estúdio custa, tudo envolve grana, então as pessoas acham que é botar dinheiro fora, a não ser que tu tenha um retorno financeiro que justifique.

Se diz bastante satisfeita com os contextos dos projetos que está participando agora. A banda de punk rock está para lançar um disco e acabou de voltar de uma turnê na Europa. Sobre diferenças entre tocar com meninos e com meninas, diz

é um pouco diferente né, as mulheres são muito mais hormonais. Só que isso daí é nos dois sentidos, ao mesmo tempo em que é mais fácil a gente bater boca, é mais fácil a gente se abraçar e chorar junta. É isso. Com os caras é mais, assim, aí, eu não posso dizer essa palavra, não vou dizer, mas é... não, porque também tem, eu sempre me dei muito bem com eles, eu sempre fui a brother dos caras, então eu me dou muito bem com os caras, mas acho que tem essa coisa mais passional entre as mulheres. Que não é uma coisa ruim, não atrapalha, mas acho que tem essa diferença na relação dentro do estúdio, os homens são mais truncados, mais grosseiros “ô meu!”, se xingam, batem boca e nem querem dizer aquilo, as mulheres eu acho que tem uma outra coisa, ao mesmo tempo em que a gente fica todas na TPM juntas se xingando, mas aí depois a gente chora juntas, se uma tá triste a gente olha, né, tem isso, a banda para, e banda de mulher para pra discutir o que é que está acontecendo, sabe? Se precisa de ajuda. Os caras não tem essa sensibilidade de olhar pro parceiro, pelo menos não esses caras heterossexuais com quem eu toquei até agora. De olhar um pro outro e dizer “não, tu não tá bem, não vamos tocar agora, vamos conversar”. Eu acho que isso é bem diferente. Mas assim, em termos dos instrumentos e tal, não, na execução do trabalho.

Com relação à banda em que é vocalista, suas posições assumidamente feministas têm se chocado com as posições de outros membros da banda de forma a modificar o sentido das posições que a banda transparece para o público:

[...] Mas é isso, são diferenças de visões, a gente tem uma música que eu acho que deveria abrir o disco, que é uma música mais hardcore, e a música se chama feminicídio, eu disse “vamos começar com essa música, porque ela chega com um soco na cara das pessoas”, daí eles dizem “ah, mas é muito agressiva, não sei que”, e eu “mas aí a gente diz ao que a gente veio”, porque é um disco que tem muito discurso, é um disco muito político, tem umas músicas de amor, mas é quase todo político. De amor... de amor punk (risos). Uma música Ramones. Enfim, esse tipo de discussão que a gente tem, que eu acho que essa coisa das mulheres, por exemplo, é um público que tá pegando junto e que a gente deveria se voltar mais pra elas. Eles acham que é só um nicho e que a gente não deve fechar. Aí eu digo que a gente não tá fechando, a gente só tá se aproximando de um público que tá chegando. E é isso aí, enfim. Então tem isso, tem as diferenças, mas é que pra eles é tudo muito louco isso também. Eu cheguei também e comecei a mexer nas letras, tem músicas que eu não canto mais, que eu não sei como resolver o machismo da música, das letras. Algumas eu não me importo, porque eu acho que é bobagem, acho que poderia ser ao contrário, se tu colocasse uma mulher cantando isso poderia ser machista? Não poderia, então vamos cantar, entende? [...] Mas tem outras que eu não consigo resolver também. E é engraçado, é difícil assim, a gente começa a se dar conta de umas coisas que a gente nunca se deu. [...] Não vou falar mal de mulher nenhuma.

Júlia indica que até hoje tem que lidar com percepções que exotizam o seu lugar como mulher numa banda de punk rock composta apenas por homens. Além disso, logo que se integrou à banda, teve que lidar com percepções preconceituosas vindas de fora da banda:

Ah, assim, tem essa coisa meio objeto de curiosidade, que é estranho, que é essa coisa de ser uma mulher numa banda com um monte de homens, aí te perguntam “como é ser uma mulher tocando numa banda?” aí eu respondo “eu não sei, porque eu nunca fui um homem tocando numa banda” (risos). Normal, pra mim é normal, como sempre foi. Então tem essa coisa que é “uau, tem uma mulher tocando na banda”. Que é legal por um lado, porque as pessoas param pra olhar, por outro lado tem isso dessa curiosidade, essa coisa que não existe. [...] Tem a coisa, eu quando entrei n[a banda] ouvi muito “pra quem é que tu tá dando?”. E o “gostosa” gritaram até o dia em que eu xinguei o cara do público. Ele não parava de gritar “gostosa, gostosa, gostosa”, e aí eu cantei uma música, e aí na hora do discurso eu falei pra ele né, que o que ele achava do meu corpo não me interessava, que ele podia guardar pra ele. Que eu queria ser qualificada pelas minhas outras qualidades, e não pelo que ele achava do meu corpo. Essa também os guris ficaram chocados que eu xinguei. Mas eu não quero ser gostosa, ele nem tá me ouvindo. Não perguntei, ninguém te perguntou. E eu ainda tentei “muito obrigada pelo elogio, eu sei que tu tá tentando me fazer um elogio, mas tenta me qualificar pelas minhas qualidades, gostosa não é uma das minhas qualidades”. É isso, acho que tem esse assédio. E tem a coisa também quando tu toca bem, que é “uau”. Eu vejo isso com as minhas amigas, porque eu não sou uma grande musicista, mas quando uma mina toca bem “uau”.

Ter engravidado e ser mãe de uma criança, hoje em dia, não se constituiu como um problema para ela em função de ter um grande apoio familiar, mesmo divorciada e de ter condições de contratar babás quando precisa viajar para se apresentar, apesar de reconhecer que sua situação é muito incomum no meio musical. Ainda assim, reconhece que no começo, quando seu filho era pequeno, a responsabilidade de cuidar dele pesou bastante para o seu lado:

Pois é, tem esse outro lado que a vida familiar é complicada pra quem não tem estrutura, a não ser que tu pode gastar um monte de dinheiro com babá e tal. [...] O [pai do meu filho] é um ótimo pai. Ele é músico também então a gente segura um pro outro. A gente tem esses, agora que a gente tá separado, a gente sempre seguiu morando juntos, mas era meio ruim, acho que isso atrapalhou um pouco a gente, que daí a gente acabava quase nunca fazendo alguma coisa juntos, um de nós nunca tava. Então é um pouco chato. Mas agora que a gente tá separado, funciona super bem. Até os dias que eu “folgo”, são os dias que eu tenho ensaio de noite, que eu saio, tomo um trago.

[...]

O ruim só é isso, principalmente grana, é o pior de ter família é isso, de não ter retorno financeiro, o [pai do meu filho], quando ele faz viagem com a banda dele, ele não tem retorno financeiro. Então ele tem que pesar se ele pode bancar uma passagem pro Rio pra fazer um show que pode ou não dar dinheiro. É um investimento.

Júlia reconhece, entretanto, que, na carreira musical, ter filhos pode representar um ônus grande em termos do comprometimento financeiro, em especial por ser uma atividade noturna que exige que músicos e musicistas pais e mães tenham condições de deixar alguém cuidando das crianças:

Porque é que os homens adultos largam as bandas quando elas não dão certo, essas bandas meio de adolescente, aí? Porque daqui a pouco é isso, tem que alimentar família, e tu não pode ficar saindo por aí pra tocar. Eu poderia ganhar o dobro do que eu ganho com [a banda], só que é isso, eu não posso sair assim, tudo o que eu faço eu tenho que pagar uma

babá pra ficar com o [meu filho]. Por isso que eu não ganho tanto, na verdade, não é que a banda não dê, mas é que tudo isso impacta no meu custo. Uma Tutti vai uma noite inteira de babá, se eu tenho que viajar que eu vou chegar aqui às dez da manhã de volta, tocar em Santa Maria, em Caxias. Tem que sair no meio da tarde anterior pra chegar aqui às oito da manhã, saindo depois do show. Isso são muitas horas de babá. Então se o meu cachê é 300, vai 150 ali, sei lá, uma coisa que eu comi na estrada, o álcool que eu bebi, a droga que eu consumi, acabou-se o dinheiro. Não é que não tinha, é só que ele vai ser usado pra... Sei lá, é bem complicado. E acho que pras mulheres é mais, por causa desse peso. Isso sim, quem tá em banda e é mãe tem uma cobrança maior.

Apesar do contexto de dificuldades para as mulheres se inserirem no meio, a percepção de Júlia é de que sua participação está aumentando cada vez mais no país, em especial a partir dos movimentos de mulheres voltados para mulheres para se encontrar e se apoiar na música, e dar maior visibilidade pras mulheres que já se encontravam no meio musical:

[...] Acho que agora a gente tem que abrir esse espaço pras bandas de minas, tem muitas bandas, uma das coisas mais legais de participar dos Girls Rock Camp, é que tem voluntárias do Brasil inteiro, então eu conheço as minas fudas do Rio, as minas fudas de SP, coisas legais acontecendo no Nordeste, que pra nós é o fim do mundo. Tem um monte de coisa boa acontecendo em Curitiba, deve ter um monte de banda em Floripa, ainda não descobri mas as minas devem estar tocando em Floripa também. Então acho que a gente tá tentando se mapear e se achar, e tem a coisa toda que quem tá segurando as coisas são as bandas de mulheres, são as bandas de mulheres que tão produzindo eventos, em SP as coisas mais legais são as minas que tão fazendo, tão segurando a cena. E sempre seguraram, que tem essas minas agora que tão fazendo o “we are not with the band”, que é uma página que entrevista mulheres na música, que foi feita com meninas, que eram meninas que eram da cena, mas não tá com a banda, a gente não é as namoradas da banda. E mesmo as namoradas da banda, são a cena, quem é que vai nos shows, quem é que tá lá? Foda-se se tá dando pra alguém da banda. Foda-se se é groupie, se é Santa, se é Puta, foda-se qual é... essa mulherada sempre segurou, tava lá carregando as coisas pros namorados, é a cena, na verdade, divulgando as bandas, produzindo, trabalhando, “ah precisa de uma bilheteira”, vai a namorada do fulano. Enfim, é a cena, mesmo sendo namorada. Sendo namorada, não sendo namorada. Então é bem importante lembrar disso, e agora as mulheres tão produzindo muito evento legal, então... com esses pequenos festivais, mostras, feiras, encontros, é uma mulherada produzindo. Blocos de carnaval. Aqui já tem dois, tem o Não Mexe comigo e tem as Batucas.

3.3 Música, Trabalho e Gênero

As entrevistas realizadas nesta pesquisa apontam para fortes imbricamentos entre a esfera do gênero e do trabalho com música na vida das musicistas entrevistadas. Em todos os relatos ficaram patentes as vinculações entre suas práticas musicais e escolhas estéticas na música e aspectos identitários de como as entrevistadas são vistas e querem ser vistas frente ao mundo. Nos casos de Simone (cantora e percussionista de uma banda de rock afrogaúcho, 45 anos), Rosa

(percussionista e geógrafa, 45 anos) e Júlia (cantora de punk rock, 35 anos), os vínculos entre suas atividades musicais e seus temas de militância política, respectivamente racial, ambiental e feminista marcam sua atuação musical, influenciando desde as escolhas de músicas e as letras das músicas que compõem ou apresentam, os locais que escolhem para se apresentar e o público que atingem e que têm como suporte de suas trajetórias.

Simone e Júlia também apresentam fortes percepções de que suas performances musicais representam rompimentos com estereótipos de gênero que embasam percepções de colegas do meio musical e do público acerca do que é esperado de uma mulher na música. O choque resultante da dissociação entre as performances esperadas delas, na medida em que assumem performances tidas como masculinas, no momento em que são lidas socialmente como mulheres (BUTLER, 1990) trouxe tensões emblemáticas para elas na esfera da subjetividade com relação à identidade de gênero e à sexualidade – o que se depreende do relato de Simone de que chegou a questionar seriamente sua sexualidade em função da expectativa social projetada sobre sua performance enquanto mulher percussionista, que são lidas, em geral, como mulheres homossexuais, e do relato de Júlia sobre como percebia seu desejo de cantar rock com uma determinada performance como um desejo de “cantar como um menino”. Nos dois casos, por parte delas, ocorre uma contestação e ressignificação das suas identidades de gênero e de sexualidade, no caso de Simone, a partir das possibilidades identitárias projetadas socialmente sobre as suas atuações na música. No caso de Júlia, entretanto, chama a atenção o fato de que essa performance, que se apresenta como um rompimento com o padrão esperado de comportamento de gênero, se constitui como um aglutinador de públicos que se identificam com essa proposta, alicerçando, de certa forma, suas possibilidades de projeção na cena em que atua, e embasando outros projetos que dão destaque a mulheres na música ou buscam proporcionar experiências de práticas musicais para meninas e adolescentes.

Nos casos de Simone, Ananda, Iracema e Júlia, é perceptível o forte impacto que os contextos familiares têm nas trajetórias musicais, tanto como facilitador como dificultador da trajetória em música, de forma semelhante ao que foi apontado por Pichoneri (2006). Para Simone (cantora e percussionista de rock afrogaúcho, 45 anos), a resistência familiar à sua inserção em atividades musicais, a partir do estigma de que a atuação na música para mulheres as expõe a riscos e situações degradantes, como a percepção de que é um ambiente de “drogas e

prostituição”, levou-a a iniciar uma trajetória musical apenas quando adulta, a partir de espaços mais periféricos no meio musical ou que tinham a música como atividades acessórias, caso do coral de que participava e das atividades de capoeira, em que acompanhava seu primeiro marido – atividades também distantes do centro da boemia onde o “risco” à mulher é mais evidenciado. Para Ananda (pianista, 28 anos), a resistência familiar também a influenciou a não seguir de imediato a uma formação musical com fins profissionais, ainda que neste caso as resistências se colocassem mais evidentemente em torno da questão da instabilidade da carreira musical, e não de percepções de uma inadequação do gênero feminino à carreira musical. Iracema (cantora, ex professora universitária, 73 anos), por sua vez, apontou que a companhia e apoio do marido, inicialmente, para formar bandas e atuar na noite porto-alegrense foi fundamental para que sentisse que podia se envolver com música de forma pública. Em todos os casos o capital cultural familiar influenciou sobremaneira nas condições de inserção das entrevistadas, com destaque para Ananda, que teve possibilidades de fazer aulas de música desde muito jovem, e de Júlia, cuja inserção em atividades de cunho cultural desde criança e contato com pessoas renomadas do universo das artes de Porto Alegre facilitou sua inserção nas redes de produção cultural da cidade.

A maternidade, por sua vez, marcou de formas distintas as trajetórias de Simone e Júlia¹². Se para ambas o cuidado dos filhos representa um desafio na conciliação com suas atividades musicais, no caso de Simone a maternidade representou uma inflexão nos seus projetos de formação e de apresentação, fazendo com que ela interrompesse por alguns anos suas atividades, assumindo de forma mais forte um papel doméstico/familiar e voltando-se para a produção musical do seu marido, abdicando da sua, num relato que se aproxima das conclusões de Segnini (2014) sobre a influência da maternidade na carreira de musicistas. No caso de Júlia, melhor estabelecida financeiramente, melhor inserida no mercado e com apoio familiar, a conjugação entre suas atividades musicais e suas responsabilidades como mãe foi mais suave, não trazendo rompimentos de seus projetos.

Com relação à formação musical, chama a atenção o fato de apenas uma das entrevistadas ter estudado na universidade, com as outras entrevistadas recorrendo a aulas particulares ou em

¹² Apesar de Iracema também ter dois filhos, em sua entrevista não ficou explicitada a maternidade como fator que influenciou fortemente sua trajetória musical, considerando-se que sua atividade mais pública com música iniciou quando seus filhos já eram adolescentes.

ambientes coletivos, distantes do modelo conservatorial. Ainda, chama a atenção o fato de que três das entrevistadas também são professoras de música, sem entretanto ter tido formação específica para isso, o que corrobora com as conclusões de Oliveira, Santos e Hentschke (2009) de que a docência em música é fortemente baseada na prática, e que poucos professores de música buscam uma formação pedagógica, se engajando nessa atividade como forma de ter sustento financeiro, enquanto seus objetivos principais na música são outros. Ainda, o caso de Ananda, que veio a trabalhar como professora na mesma escola de sua antiga professora da adolescência, bem como os apontamentos que fez acerca das relações preferenciais estabelecidas entre professores e alunos do seu curso de graduação corroboram com os resultados de Pichoneri (2006) sobre a importância da relação professor-aluno na inserção futura de pessoas que estão se iniciando na formação musical.

Com relação ao trabalho de Bendassoli e Wood (2010) sobre a aproximação entre carreiras artísticas e carreiras sem fronteiras, a principal constatação que as entrevistas forneceram é o de que, no contexto do meio musical em Porto Alegre, músicos e musicistas precisam se apoiar em outras atividades profissionais que não as apresentações musicais, como dar aulas ou se engajar em outras carreiras e atividades, para garantir seu sustento financeiro. Nestes termos, a solução de “conciliação” entre uma perspectiva mais “amadora”, (menos mediada por interesses mercadológicos, mais livre e autônoma, em que os indivíduos se engajam simultaneamente em outras atividades e tem a música como hobby, e relativizando a importância do sucesso financeiro ou mesmo de público), e uma perspectiva mais “profissional”, se apresenta com força, na medida em que a maior parte das entrevistadas possuem ambições que podem ser caracterizadas como profissionais na música, de expandir seus públicos, viajar mais, e, se possível, sustentar-se a partir das apresentações musicais. Como, na percepção delas, o meio não proporciona condições para fazê-lo facilmente em Porto Alegre, soluções de conciliação se tornam necessárias. Todas as entrevistadas, independentemente de estarem inseridas em grupos de maior ou menor sucesso, recorriam a outras atividades para garantir seu sustento financeiro, o que torna suas apresentações musicais um “investimento” entendido tanto em termos de satisfação pessoal quanto de possibilidade de ganhos futuros com aumento de público e reconhecimento maior.

Outros pontos também confluem com as análises de Bendassoli e Wood (2010) sobre carreiras de artistas. A transitoriedade entre grupos ao longo do tempo foi uma marca nos relatos de Simone (cantora e percussionista de rock afrogaúcho, 45 anos), Rosa (percussionista e geógrafa, 45 anos) e Iracema (cantora e ex professora universitária, 73 anos), bem como a importância da formação de redes de contatos que permitam mais oportunidades de apresentação e de produção musical nos relatos de Simone, Ananda, Iracema e Júlia. Os relatos apresentam percepções de que elas desenvolvem seus próprios pontos de apoio para o sucesso profissional, dependendo muito de capacidades próprias. Para nenhuma delas a atuação musical foi a primeira atividade profissional em que se envolveram, apesar de Ananda (pianista, 28 anos), Rosa (percussionista e geógrafa, 45 anos), e Júlia (cantora de punk rock, 35 anos) relatarem se envolver em atividades musicais públicas desde muito jovens, atividades que conduziram como hobby até que foi crescendo em importância, com destaque para Iracema, que aproveitou sua aposentadoria e divórcio para se envolver de forma mais forte no setor, e Rosa, que se voltou para atividades musicais como forma de sustento num momento de desemprego e de não conseguir se inserir em oportunidades profissionais de sua área formação técnica. É importante destacar a forte informalidade de suas atuações profissionais, mesmo a de Ananda, que trabalha em uma escola de música como autônoma, apesar de dar aulas num regime praticamente de dedicação exclusiva.

Chama a atenção que na maior parte de suas trajetórias musicais todas as entrevistadas eram as únicas mulheres nas bandas e projetos de que participavam. Os relatos também apontam que eram mulheres que estavam dispostas a se inserir em espaços de socialização com lógicas hegemonicamente masculinas, sob o risco de tensionarem a percepção social acerca de si mesmas enquanto mulheres, com seus ganhos e riscos potenciais. Rosa (percussionista e geógrafa, 45 anos) e Ananda (pianista, 35 anos) sinalizam terem passados por experiências em que se sentiram silenciadas ou ignoradas trabalhando com colegas homens, que, no caso de Rosa, faz ela se sentir marginalizada em meio a um ambiente de forte coesão masculina. Essa masculinidade hegemônica se mostra também nos critérios de escolha de participantes de projeto nos relatos de Simone (cantora e percussionista de uma banda de rock afrogaúcho, 45 anos), em que ter uma mulher envolvida é visto como um custo adicional e um potencial empecilho para o grupo viajar, na medida em que se percebe que as mulheres envolvem mais suas vidas familiares na música do que os homens, o que está em harmonia com as indicações de Butler (1990) de que o binarismo

masculino-feminino cria assimetrias entre os dois polos, com privilégio para o primeiro. Para Iracema (cantora e ex professora universitária, 73 anos), essa masculinidade hegemônica se mostra nos envolvimento dos maridos de amigas suas nas suas decisões sobre se envolver com música ou não, assumindo muitas vezes posição de veto às suas pretensões musicais. Muitas delas só começam a cantar depois de divorciadas, ou levam os maridos junto em suas práticas musicais. Ananda, Simone e Júlia (cantora de punk rock, 35 anos), por sua vez, indicam como para elas sempre foi fácil ou preferível interagir com meninos, o que indica uma pré-disposição para se inserir em espaços com lógicas masculinistas. Com relação à segregação por instrumento musical, Júlia e Simone corroboraram com a visão de que tocar certos instrumentos no meio musical pode ser visto como um rompimento de gênero (GOMES e PIEDADE, 2010; COELHO, SILVA e MACHADO, 2014).

Simone (cantora e percussionista de uma banda de rock afrogaúcho, 45 anos) e Iracema (cantora e ex professora universitária, 73 anos), ao longo de suas trajetórias, precisaram associar aspectos da sua vida familiar com sua vida musical, o que condicionou e limitou suas possibilidades de inserção, haja vista que Iracema atrelou sua atuação musical à de seu marido no início de sua trajetória, envolvendo-se mais em projetos musicais após a separação, e que Simone tem na maternidade um forte limitador do tempo que pode dedicar à música, além de também ter se voltado mais para o trabalho musical de seu ex-marido em determinado momento de sua trajetória, abrindo mão do seu. Relatos que estão em conformidade com os apontamentos de Saffioti (1976) sobre a sobrecarga para muitas mulheres entre suas vidas profissionais e domésticas.

Outras experiências que tensionaram a participação das musicistas entrevistadas no meio musical se referem à possibilidade de desenvolvimento de dinâmicas de competição entre mulheres na cena, relatadas por Simone (cantora e percussionista de banda de rock afrogaúcho, 45 anos) e Júlia (cantora de punk rock, 35 anos). Experiências de assédio e de exposição involuntária do seu corpo no palco também foram relatados por Simone e Júlia, enquanto Ananda (pianista, 28 anos) passou por assédio na primeira escola de música em que trabalhou, por parte do seu chefe. Questões de assédio e da exposição involuntária de seu corpo tornam, para Simone, o ambiente da boemia, onde grande parte das apresentações musicais acontece, pouco propício para mulheres. Ananda e Rosa (percussionista e geógrafa, 45 anos), o ambiente noturno também é

desgastante. Simone e Júlia (cantora de punk rock, 35 anos) também percebem que as representações que são feitas sobre mulheres, com base nos estereótipos de gênero, vinculando-as a uma esfera mais emocional, familiar, doméstica e com fortes cobranças para que correspondam a padrões específicos de beleza e de comportamento desestimulam sua inserção no meio musical, na medida em que são outros critérios que possibilitam a inserção nesse meio. Ainda, Ananda aponta que sua formação no meio erudito foi permeada por episódios de humilhação e percepções preconceituosas acerca de mulheres cantoras.

É perceptível também nos relatos a percepção de que o espaço para mulheres vem crescendo na música, a partir de seus esforços de inserção. No espaço do rock, Ananda (pianista, 28 anos) e Júlia (cantora de punk rock, 35 anos) aparecem como duas mulheres que desafiam e reconfiguram os significados e espaços possíveis para mulheres ocuparem na música, com forte ressonância do público feminino, que se aproximou bastante de seus trabalhos. Chama a atenção também nos casos de Ananda, Rosa (percussionista e geógrafa, 45 anos) e Júlia, o seu envolvimento (recente) em projetos voltados exclusivamente para mulheres. No caso de Júlia, seu envolvimento em discussões de cunho feminista e uma reivindicação da militância em torno dessa questão tem afetado mesmo a banda em que está a mais tempo, com o abandono ou modificação das letras de músicas mais antigas do grupo com conteúdo tido por Júlia como misógino, e com a promoção de um discurso assumidamente feminista, o que tem modificado a imagem da banda frente ao público.

Considerações Finais

A importância fundamental da música na sociedade contemporânea se dá pelo seu papel como representação social, como veículo de comunicação de discursos e de valores em um contexto social, histórico e cultural compartilhado. A representação e reapropriação das ocorrências musicais pelos indivíduos permite que regras sociais sejam compartilhadas, reformuladas, justificadas ou eliminadas, atuando na percepção, formulação e reprodução das práticas de comportamento diário (DUARTE e MAZZOTTI, 2006). De forma semelhante, Marti (1999) indica que a música contribui para a construção social da realidade, e assim não pode ser separada das relações de poder e formas de interação entre os indivíduos. Para o autor, a música contribui para a divisão social do mundo em categorias de dominação baseadas em etnicidade, gênero, classe, etc. E o faz não somente refletindo o espírito da época, mas atuando concretamente na formulação desse espírito, na medida em que é uma fonte de conhecimento e de transmissão de informações. Esse caráter epistêmico da música enquanto forjador de realidades sociais se conjuga com o fato de que a música também é uma realidade em si mesma, com atores, relações de poder e características muito próprias, que se entrelaçam mutuamente com as relações e condições sociais mais amplas (MARTI 1999).

Nesses termos, a disparidade de gênero presente no meio musical, em especial no da música popular, se alimenta e ao mesmo tempo é alimentada por um contexto social mais amplo de hierarquização por gênero, raça, classe social, dentre outras categorias. Conforme aponta Segnini (2014), o meio musical no Brasil apresenta forte segregação, sendo composto majoritariamente por homens brancos. A transversalidade das categorias gênero, raça e classe apontam que experiências que mobilizam essas categorias como elementos que facilitam ou impõem desafios à inserção no meio musical podem se dar em vários momentos da vida de um indivíduo, desde a formação até a inserção e atuação profissional no meio musical.

Frente à fragilidade da educação musical pública no país, a iniciação na música representa em grande medida um esforço familiar e comunitário. Nesse sentido, o capital cultural familiar se mostra muito influente no estímulo ou desestímulo a que as crianças se engajem em atividades

musicais e tenham desejo de seguir uma trajetória musical, bem como na forma que essa trajetória pode seguir, mais ou menos alinhada a determinados estilos musicais, espaços de formação e de prática. Ainda, a família é importante na medida em que se responsabiliza pelos custos associados à formação musical, como compra de instrumentos e custeio de aulas particulares ou em conservatórios musicais (PICHONERI, 2006). Um eventual veto familiar ou resistência à inserção das crianças e adolescentes em atividades musicais pode retardar significativamente ou impedir o engajamento e as possibilidades de inserção futura de indivíduos que tenham vontade e/ou aptidão pelo meio da música. Com relação às representações que permeiam a educação musical, vimos a partir dos estudos de Melo (2007) que os referenciais teóricos e pedagógicos hegemônicos na educação musical estão repletos de referências a elementos “masculinos” e “femininos”, em que os elementos “masculinos” da música obtêm maior centralidade e importância. Ainda, Ribas (2014) e Silva (2000, apud MOREIRA, 2012) indicam que entre adolescentes as representações que aliam música e identidade de gênero retratam meninas como pouco afeitas a gostar de música por seus aspectos intrinsecamente musicais, o que faria com que os meninos tivessem maior predisposição e talentos naturais para exercer atividades musicais.

A partir da proposta de Bendassoli e Wood (2010) de aproximação das carreiras nas indústrias criativas com o conceito de “carreiras sem fronteiras”, entendidas como carreiras instáveis que ocorrem fora de organizações e instituições que ordenam o trabalho, delimitamos o meio musical como sendo pautado por dinâmicas individuais que buscam conciliar expectativas do mercado e necessidades subjetivas de expressão e autonomia criativa dos artistas, em estratégias que vão de uma trajetória mais “profissional” a uma mais “amadora”. A perspectiva mais “amadora”, se por um lado proporciona maior autonomia e independência com relação ao mercado, por outro requer que os indivíduos dediquem-se a outras atividades de trabalho para garantir sua subsistência financeira.

Dentre os desafios específicos vivenciados por mulheres no meio da música, a conciliação da maternidade e do trabalho doméstico/familiar com a atuação musical representa um diferencial com relação aos homens, com frequência menos responsabilizados por essa tarefa (SEGNINI, 2014). Além disso, Gomes e Piedade (2010) e Coelho, Silva e Machado (2014) apontam para diversas marcações e delimitações que ocorrem nos espaços dentro do meio musical que podem

ser ocupados por mulheres, como o foco no canto ou em instrumentos que são entendidos como mais frágeis e delicados, representados como mais propícios para mulheres em função de elas serem entendidas como intrinsecamente mais frágeis e delicadas. Na cena do rock (GELAIN e AMARAL, 2017), a prática musical com muita frequência se volta para a definição do que é ser homem, representando as mulheres como antagonistas e promovendo uma coesão social masculina, marginalizando as possibilidades de inserção das mulheres na cena.

Nesse contexto, buscamos investigar as estratégias adotadas por mulheres no meio musical de Porto Alegre para se inserir no meio, bem como os desafios, dilemas e oportunidades vivenciados por elas em suas trajetórias musicais. Além disso, buscamos identificar como aspectos da identidade de gênero influenciaram e se manifestaram nessas trajetórias. Com relação à identidade de gênero, observamos que a inadequação de Simone (cantora e percussionista de uma banda de rock afrogaúcho) e Júlia (cantora de uma banda de punk rock e produtora de eventos) às expectativas sociais de performance de gênero, ao assumirem performances tidas como masculinas, criaram tensões na esfera da subjetividade para elas, na medida em que fizeram Simone se questionar quanto à sua sexualidade, e Júlia definir sua performance musical como vontade de “cantar como um menino”, e permitiram que elas contestassem e ressignificassem suas identidades a partir desses episódios.

Em um contexto significativamente hostil à participação feminina, as estratégias de inserção identificadas passam pela afirmação positiva do potencial da mulher na música, no caso de Júlia; pela inserção via ambiente universitário, no caso de Ananda; pela conciliação entre as pressões do papel doméstico/familiar que lhes é imputado e seus desejos de se engajar na música, passando por uma atuação conjunta a seus maridos, no caso de Simone e Iracema, que também resultaram numa maior liberdade de atuação na música a partir de seus respectivos divórcios; e, em todos os casos, pelo engajamento em outras atividades profissionais, seja na docência em música, na produção de eventos ou em outras carreiras profissionais, para garantir seu sustento financeiro e poder se engajar em projetos musicais sem estar à mercê das inseguranças que a carreira musical ligada às apresentações públicas pode oferecer.

Referências

ARCHER, Margaret Scotforg. Habitus, reflexividade e realismo. In.: **Dados**, 54, 1, 2011, pp. 157-206.

BAYTON, Mavis. Frock rock: Women performing popular music. Oxford United Press, Oxford 1998 apud BJÖRK, Cecilia. Freedom, Constraint, or Both? Readings on Popular Music and Gender. **Action, Criticism & Theory for Music Education**, v. 10, n. 2, p. 8-31, dez. 2011. Disponível em: http://act.maydaygroup.org/articles/Bj%C3%B6rk10_2.pdf. Acesso em maio de 2017.

_____. Women and the electric guitar. In Frith (ed.), Simon. **Popular music: critical concepts in media and cultural studies**. Routledge, London, 2004 apud GELAIN, Gabriela; AMARAL, Adriana. Girls Rock Camps no Brasil: continuidade subcultural e presença Riot Grrrl. I **Sociologia Working Papers** 3ª série, nº 58. Porto, agosto de 2017. Disponível em <http://isociologia.up.pt/en/working-paper/wp-58-girls-rock-camps-no-brasil-continuidade-subcultural-e-presen%C3%A7a-riot-grrrl>

BENDASSOLLI, Pedro F.; WOOD JR., Thomaz. O paradoxo de Mozart: carreiras nas indústrias criativas. Organ. Soc. [online]. 2010, vol.17, n.53, pp.259-277. ISSN 1984-9230. <http://dx.doi.org/10.1590/S1984-92302010000200002>.

BENDASSOLLI, Pedro F.; WOOD JR., Thomaz; KIRSCHBAUM, Charles e CUNHA, Miguel Pina e. Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. Rev. adm. empres. [online]. 2009, vol.49, n.1, pp.10-18. ISSN 0034-7590. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-75902009000100003>.

BJÖRK, Cecilia. Freedom, Constraint, or Both? Readings on Popular Music and Gender. **Action, Criticism & Theory for Music Education**, v. 10, n. 2, p. 8-31, dez. 2011. Disponível em: http://act.maydaygroup.org/articles/Bj%C3%B6rk10_2.pdf. Acesso em maio de 2017.

BOURDIEU, Pierre. “O espaço social e as suas transformações”. In: **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. Cad. Pagu [online]. 2006, n.26, pp.329-376. ISSN 1809-4449. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332006000100014>.

Butler, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1990. Disponível em: http://lauragonzalez.com/TC/BUTLER_gender_trouble.pdf Acesso em novembro de 2017.

CAMPOS, Luís Melo. La música y los músicos como problema sociológico. **Criterios**, La Habana, n. 40, p. 671-698, outubro de 2007. Disponível em: <http://www.criterios.es/denken/articulos/denken40.pdf>. Acesso em: maio de 2017.

_____. Sobre a construção do habitus e disposições: o domínio da fruição musical. In: GUERRA, Paula (org.). **More than Loud. Os mundos dentro de cada som**. Porto: Edições Afrontamento, 2015. Disponível em: http://oasis.ibict.br/vufind/Record/RCAP_1c782b94857b58295ec358cb597dc669. Acesso em maio de 2017.

COELHO, Mayara Pacheco; SILVA, Marcos Vieira; MACHADO, Marília Novais da Mata. Sempre tivemos mulheres no canto e nas cordas: uma pesquisa sobre o lugar do feminino nas corporações musicais. **Fractal**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 107-122, jan-abril de 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922014000100009. Acesso em maio de 2017.

COHEN, S. (1997). Men making a scene: Rock music and the production of gender. In: S. WHITELEY (Ed.). *Sexing the groove: Popular music and gender*. London: Routledge, 1997 apud GELAIN, Gabriela; AMARAL, Adriana. Girls Rock Camps no Brasil: continuidade subcultural e presença Riot Grrrl. **I Sociologia Working Papers** 3ª série, nº 58. Porto, agosto de 2017. Disponível em <http://isociologia.up.pt/en/working-paper/wp-58-girls-rock-camps-no-brasil-continuidade-subcultural-e-presen%C3%A7a-riot-grrrl>

CY, Valdemar Félix da Silva. **MÚSICA NA ESCOLA PÚBLICA: DESAFIOS E SOLUÇÕES**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Programa de Desenvolvimento Educacional, Curitiba 2008. Disponível em <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/2315-8.pdf>

DEVAULT, M. L. Talking back to sociology: Distinctive contributions of feminist methodology. *Annual Review of Sociology*, 22, 1996, 29-50 apud SINGER, Stacey Lynn. **I'm Not Loud Enough to be Heard: Rock 'n' Roll Camp for Girls and Feminist Quests for Equity, Community, and Cultural Production**. Tese, Georgia State University, 2006. http://scholarworks.gsu.edu/wsi_theses/2

DRUMOND, Viviane. É DE MENINA OU DE MENINO? GÊNERO E SEXUALIDADE NA FORMAÇÃO DA PROFESSORA DE EDUCAÇÃO INFANTIL. **Fazendo Gênero 9**, Diásporas, Diversidades, Deslocamentos 23 a 26 de agosto de 2010. Disponível em: <http://docplayer.com.br/6696307-E-de-menina-ou-de-menino-genero-e-sexualidade-na-formacao-da-professora-de-educacao-infantil.html>

DUARTE, Mônica de Almeida e MAZZOTTI, Tarso Bonilha. **Representações sociais da música: aliadas ou limites do desenvolvimento das práticas pedagógicas em música?**. Educ. Soc. [online]. 2006, vol.27, n.97, pp.1283-1295. ISSN 0101-7330. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-73302006000400010>.

DUBAR, Claude. **A Crise das Identidades**: a interpretação de uma mutação. Edições Afrontamento, 2006 - 206 páginas.

FACCHINI, Regina. "Não faz mal pensar que não se está só": estilo, produção cultural e feminismo entre as minas do rock em São Paulo. **Cadernos Pagu** [online]. 2011, n.36, pp.117-153. ISSN 1809-4449. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332011000100006>.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios**: um ensaio sobre música e educação. Editora Unesp, 2005, São Paulo.

FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. Rock and sexuality. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew. **On the record**: rock, pop and the written word. Taylor & Francis eLibrary, Nova York, 2005, apud GELAIN, Gabriela; AMARAL, Adriana. Girls Rock Camps no Brasil: continuidade subcultural e presença Riot Grrrl. **I Sociologia Working Papers** 3ª série, nº 58. Porto, agosto de 2017. Disponível em <http://isociologia.up.pt/en/working-paper/wp-58-girls-rock-camps-no-brasil-continuidade-subcultural-e-presen%C3%A7a-riot-grrrl>

GELAIN, Gabriela; AMARAL, Adriana. Girls Rock Camps no Brasil: continuidade subcultural e presença Riot Grrrl. **I Sociologia Working Papers** 3ª série, nº 58. Porto, agosto de 2017. Disponível em <http://isociologia.up.pt/en/working-paper/wp-58-girls-rock-camps-no-brasil-continuidade-subcultural-e-presen%C3%A7a-riot-grrrl>

GOMES, Carla; SORJ, Bila. Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, Volume 29, Número 2. Brasília, maio/agosto 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922014000200007&script=sci_arttext

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de Gênero e a Música Popular Brasileira: um estudo sobre as bandas femininas. **DAPesquisa**, v. 2, p. 00-00, 2007. Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/musica/Jornada2007\(RodrigoCantos\).pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/musica/Jornada2007(RodrigoCantos).pdf). Acesso em maio de 2017.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; PIEDADE, Acácio Tadeu. Música, Mulheres, Territórios: uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis. **Música e Cultura**, n. 5, 2010. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/139/88>. Acesso em maio de 2017.

GREEN, Lucy. Music, gender, Education. Cambridge University Press, Cambridge, 1997 apud BJÖRK, Cecilia. Freedom, Constraint, or Both? Readings on Popular Music and Gender. **Action, Criticism & Theory for Music Education**, v. 10, n. 2, p. 8-31, dez. 2011. Disponível em: http://act.maydaygroup.org/articles/Bj%C3%B6rck10_2.pdf. Acesso em maio de 2017.

HARRIS, A. . gURL scenes and grrrl zines: The regulation and resistance of girls in late modernity. **Feminist Review**, 75, 2003, p. 38-56 apud SINGER, Stacey Lynn. **I'm Not Loud Enough to be Heard: Rock 'n' Roll Camp for Girls and Feminist Quests for Equity, Community, and Cultural Production**. Tese, Georgia State University, 2006. http://scholarworks.gsu.edu/wsi_theses/2

Henry, A. **Not My Mother's Sister: Generational Conflict and Third-Wave Feminism**. Bloomington: Indiana University Press, 2004 apud SINGER, Stacey Lynn. **I'm Not Loud Enough to be Heard: Rock 'n' Roll Camp for Girls and Feminist Quests for Equity, Community, and Cultural Production**. Tese, Georgia State University, 2006. http://scholarworks.gsu.edu/wsi_theses/2

HIRATA, Helena; KERGOAT, Daniele. A Classe Operaria Tem Dois Sexos. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 2, n. 3, p. 93, jan. 1994. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16291>>. Acesso em: 23 dez. 2017.

_____. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de Pesquisa** [online]. 2007, vol.37, n.132, pp.595-609. ISSN 0100-1574. <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-15742007000300005>.

LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. A Educação Musical na Escola Fundamental: Uma incursão histórica. In: LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. **O ENSINO DA MÚSICA NA ESCOLA FUNDAMENTAL: UM ESTUDO EXPLORATÓRIO**. Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, Mestrado em Educação da PUC/Minas, 2001. Disponível em http://server05.pucminas.br/teses/Educacao_LoureiroAM_1.pdf

MARTI, Josep. Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona. **Horizontes Antropológicos** [online]. 1999, vol.5, n.11, pp.29-51. ISSN 0104-7183. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71831999000200003>.

MAYORGA, Claudia; COURA, Alba; MIRALLES, Nerea; CUNHA, Viviane Martins. As críticas ao gênero e a pluralização do feminismo: colonialismo, racismo política heterossexual. **Revista Estudos Feministas**, volume 21, nº 2. Florianópolis, maio-agosto/2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2013000200003&script=sci_arttext

MELLO, Maria Igenes Cruz. Relações de Gênero e Musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, v. XI, setembro de 2007. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/14/14-mello-genero.html. Acesso em maio de 2017.

MOISALA, Pirkko. A Negociação de Gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia: a Mulher Compositora como Sujeito Nômade. Tradução de: Camila Durães Zerbinatti. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.1-24

MOREIRA, Talitha Couto. **MÚSICA, MATERIALIDADE E GÊNERO: CATEGORIAS TRANSBORDANTES**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012. Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-8ZUG4E/disserta_o_talitha_couto_moreira.pdf?sequence=1

NEDER, Alvaro. "Um homem pra chamar de seu": discurso musical e construção de gênero. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 28, p. 170-175, dez. 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000200013&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 12 dez. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992013000200013>.

OLIVEIRA, Karla Dias de; SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos e HENTSCHKE, Liane. Um perfil de formação e de atuação de professores de piano de Porto Alegre. **Per musi** [online]. 2009, n.20, pp.74-82. ISSN 1517-7599. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992009000200009>.

OSTHOF, Simone. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. **ARS**, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 75-91, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000100006. Acesso em: maio de 2017.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. **Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2006. http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/252725/1/Pichoneri_DilmaFabriMarao_M.pdf

RIBAS, Maria Guiomar. Mulheres da educação de jovens e adultos em busca da formação perdida: um olhar da educação musical. **Educ. rev.** [online]. 2014, n.53, pp.113-130. ISSN 0104-4060. <http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.36585>.

RIVERA, Paulo Barrera. Estruturas e teias de significado: “Habitus” e “cultura” nas Ciências da Religião. **Estudos de Religião**, v. 28, n. 1, pp. 204-219, 2014.

ROCHA, Décio; DEUSDARA, Bruno. Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória. **Alea** [online]. 2005, vol.7, n.2, pp.305-322. ISSN 1517-106X. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2005000200010>.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. Petrópolis: Vozes, 1976.

SÁNCHEZ, Roxana Sosa. Música popular y género: estrategias de acceso al ámbito musical de bandas lideradas por mujeres. **La Ventana**, Guadalajara, v. V, n. 40, p. 268-270, 2014. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88435817012>. Acesso em 26/05/2016.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Os Músicos e seu Trabalho: Diferenças de Gênero e Raça. **Tempo Social**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 75-86, fevereiro de 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v26n1/06.pdf>. Acesso em maio de 2017.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Um novo capital cultural: pré-disposições e disposições à cultura informal nos segmentos com baixa escolaridade. **Educ. Soc.** [online]. 2005, vol.26, n.90, pp.77-105. ISSN 0101-7330. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-73302005000100004>.

SILVA, Helena Lopes da. **Música no Espaço Escolar e a Construção da Identidade de Gênero: Um Estudo de Caso**. Dissertação de Mestrado em Música. PPGM/UFRGS, 2000 apud MOREIRA, Talitha Couto. **MÚSICA, MATERIALIDADE E GÊNERO: CATEGORIAS TRANSBORDANTES**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012. Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-8ZUG4E/disserta__o_talitha_couto_moreira.pdf?sequence=1

SINGER, Stacey Lynn. **I'm Not Loud Enough to be Heard: Rock 'n' Roll Camp for Girls and Feminist Quests for Equity, Community, and Cultural Production**. Tese, Georgia State University, 2006. http://scholarworks.gsu.edu/wsi_theses/2

SOUZA, Fabiana Cristina de. **Desvendando práticas familiares e escolares a partir das relações de gênero: uma reflexão sobre a educação de meninos e meninas**. 221 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/101604>>.

VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; DARBILLY, Leonardo Vasconcelos Cavalier e BARROS, Denise Franca. O fenômeno da empresarização e a busca por alternativas na produção, comercialização e distribuição da música no Brasil como formas de resistência. **Organ. Soc.** [online]. 2012, vol.19, n.61, pp.333-355. ISSN 1984-9230. <http://dx.doi.org/10.1590/S1984-92302012000200009>.

ZORZAL, Ricieri Carlini. Propostas para o ensino e a pesquisa em cursos de graduação em instrumento musical: bases para uma reformulação do bacharelado. **Per musi** [online]. 2016, n.34, pp.62-88. ISSN 1517-7599. <http://dx.doi.org/10.1590/permusi20163403>.

Anexo I - Roteiro para entrevista sobre trajetória de musicistas/músicos

1. Apresentação da pesquisa, dos objetivos da entrevista, ressaltando a questão da proteção da identidade e do sigilo quanto a informações que possam identificar a pessoa entrevistada;

2. FORMAÇÃO: Fale um pouco sobre sua trajetória de formação musical: primeiros contatos com a música, motivos que a atraíram para a área, instrumentos que toca, pessoas que a/o incentivaram e marcaram, locais e métodos de formação, dificuldades enfrentadas. O que te atraiu/te atrai para a música? Com quem se deu a formação? Com quem costumava tocar ao longo da formação? Quais e como foram as primeiras apresentações públicas? Tinha alguma pessoa que admirava/admira como exemplo na música? O que chama a sua atenção nela? Tinha estilos musicais de preferência? Como começou sua inserção profissional?

3. SITUAÇÃO PROFISSIONAL ATUAL: Fale um pouco sobre sua atuação atual: trabalha com ensino? Toca em eventos? Participa de grupos musicais? De orquestras? Trabalha com composição? Há quanto tempo se dedica à área? Como você definiria seu estilo musical? O que as pessoas valorizam no seu trabalho? O que você gostaria de mudar/aperfeiçoar? Que estilos de música costuma tocar? Como define eles? Como é um dia/semana/período de trabalho típicos para você? E uma apresentação típica? Como você se prepara para ela? Como interage com colegas e com o público durante a apresentação? Quais as principais dificuldades que você enfrenta nessa atuação? Você trabalha com outras coisas além de música? Como concilia o trabalho em música com as outras esferas da sua vida? É uma conciliação fácil ou difícil? Tem apoio da sua família/comunidade? Quais suas ambições e planos futuros?

4. MÚSICOS/MUSICISTAS: O que faz um bom músico/musicista pra você? E o que faz um mau músico/musicista? Como você se aproxima ou se afasta dessas descrições? O que é necessário para ser um/a cantor/a ou instrumentista de sucesso pra você? Essa visão é compartilhada por seus colegas? Existe uma diferença muito grande entre esses dois tipos de músicos/musicistas? Você acha que algum desses dois tipos de profissionais é mais valorizado pela sociedade? Por que? Qual você acha que é o papel do/a músico/musicista na sociedade?

Qual a visão da sociedade sobre os músicos? Como você definiria o trabalho com música? Por que você decidiu ser cantor/a ou instrumentista? O que te aproxima ou te diferencia de seus/suas colegas cantores/as e instrumentistas? O que faz uma apresentação musical ser boa?

5. MERCADO: Como você enxerga o mercado da música? É um mercado aberto, fechado, com muitas ou poucas possibilidades? Quais as áreas desse mercado que mais te interessam? Prefere trabalhar sozinho/a ou com colegas? Por que? Quais dificuldades você encontra nesse mercado? Que adaptações pessoais geralmente as pessoas precisam fazer para ser músicos/musicistas? Que adaptações pessoais você precisou fazer para ser musicista? Existe um perfil de comportamento típico esperado dos músicos e das musicistas?

6. COLEGAS: Como é sua relação com os colegas? O que você acha que te aproxima deles e o que te diferencia deles? Você acha que sua formação foi parecida com a deles? Sua visão de música e de trabalho com música se aproxima da deles? Seus objetivos são parecidos? Em que momentos vocês interagem? Como acontecem os ensaios/apresentações? Se você pudesse generalizar, qual diria que é o contexto social de formação em música de seus colegas? Além de músicos/musicistas, que outros profissionais são importantes para que aconteça o trabalho com música? Como é sua relação com essas pessoas? Eles costumam ter as mesmas dificuldades que você no trabalho com música, ou tem outras dificuldades? Você acha que costuma acontecer algum tipo de discriminação no trabalho?

7. ORGANIZAÇÃO/TRABALHO COLETIVO: A partir da sua experiência, você acha que o trabalho na música se organiza de forma mais horizontal, ou as decisões são tomadas por poucas pessoas? Se for por poucas pessoas, qual o perfil delas, e como se dá a dinâmica de organização do trabalho? Você se sente confortável e à vontade trabalhando com outras pessoas? Quais os principais problemas que surgem nessa dinâmica?

8. GÊNERO NO TRABALHO: Você costuma trabalhar mais com homens ou com mulheres? Sente alguma diferença entre trabalhar com homens ou com mulheres? Ter colegas homens ou mulheres é diferente, modifica o trabalho? Acredita que o fato de ser homem ou mulher torne mais fácil ou dê mais disposição para seguir algum caminho mais específico na música? No seu trabalho atual, você vê alguma diferença de tratamento dado com relação a

homens e mulheres? Ambos recebem o mesmo espaço? Tem alguma outra característica que você sente que diferencia de maneira significativa os profissionais da música?

9. Alguma outra coisa que você gostaria de comentar ou acrescentar sobre o que foi discutido até então?

Anexo II - Composição de gênero de shows musicais da empresa Opus Promoções entre 1º/01/2015 e 1º/04/2016

	Show	Data	Local	Musicistas	Músicos
1	ELZA SOARES em A Mulher do Fim do Mundo	01/04/2016	Porto Alegre - Bourbon Country	1	7
2	TIAGO IORC	20/01/2016	Rio de Janeiro - Teatro Bradesco Rio	1	1
3	ANA CAROLINA no show Solo	22/01/2016	Rio de Janeiro - Teatro Bradesco Rio	1	1
4	MILTON NASCIMENTO	04/02/2016	Rio de Janeiro - Teatro Bradesco Rio	0	4
5	BEATLES ABBEY ROAD	14/02/2016	Porto Alegre - Bourbon Country	0	4
6	CAUBY PEIXOTO E ÂNGELA MARIA no show 120 Anos de Música	08/03/2016	São Paulo - Teatro Bradesco	1	8
7	ANGELA MARIA VOZ E VIOLÃO	11/03/2016	Recife - Teatro Riomar	1	1
8	JOHN McLAUGHLIN & THE 4th DIMENSION	29/03/2016	São Paulo - Teatro Bradesco	0	4
9	Fresno	31/01/2015	São Paulo - Teatro Bradesco	0	4
10	IRA!	28/03/2015	Novo Hamburgo - Teatro Feevale	0	5
11	STOMP	08/04/2015	Porto Alegre - Bourbon Country	3	9
12	Antônio Azambujo	22/04/2015	Porto Alegre - Bourbon Country	1	7
13	SKANK na Turnê Velocia	23/04/2015	Porto Alegre - Araújo Viana	0	7

14	ROUPA NOVA	08/05/20 15	Porto Alegre - Araújo Viana	0	6
15	CIRCUITO CULTURAL LOJAS LEBES com NENHUM DE NÓS	08/05/20 15	Encantado	0	6
16	ORQUESTA BUENA VISTA SOCIAL CLUB	13/05/20 15	Porto Alegre - Araújo Viana	1	3
17	GOD SAVE THE QUEEN	13/05/20 15	Rio de Janeiro - Teatro Bradesco Rio	0	4
18	CAMISA DE VÊNUS	15/05/20 15	Recife - Teatro Riomar	0	5
19	OS SERRANOS	20/05/20 15	Porto Alegre - Araújo Viana	0	8
20	LOBÃO no lançamento da tour Sem Filtro	08/07/20 15	Rio de Janeiro - Teatro Bradesco Rio	0	1
21	RENATO TEIXEIRA & SÉRGIO REIS no show Amizade Sincera II	10/07/20 15	São Paulo - Teatro Bradesco	0	7
22	FABIO JR.	11/07/20 15	Porto Alegre - Araújo Viana	1	4
23	TULIPA RUIZ no show Dancê	12/07/20 15	Natal - Teatro Riachuelo	1	6
24	DAVID GARRETT	21/07/20 15	Porto Alegre - Araújo Viana	0	6
25	MARIA RITA no show Coração A Batucar	12/08/20 15	Natal - Teatro Riachuelo	1	4
26	CAETANO VELOSO/GILBERTO GIL – DOIS AMIGOS, UM SÉCULO DE HISTÓRIA	28/08/20 15	Porto Alegre - Araújo Viana	0	2
27	ADRIANA	30/08/20	Recife - Teatro Riomar	1	0

	CALCANHOTTO Olhos de Onda	15			
28	MARINA LIMA no show No Osso	11/09/20 15	Porto Alegre - Bourbon Country	1	0
29	NEY MATOGROSSO no show Atento aos Sinais	29/09/20 15	Natal - Teatro Riachuelo	0	8
30	2CELLOS	01/10/20 15	Porto Alegre - Araújo Viana	0	2
31	Gal Costa	02/10/20 15	Porto Alegre - Araújo Viana	1	4
32	MORAES MOREIRA no show Anos Setenta Agora	04/10/20 15	Porto Alegre - Bourbon Country	0	8
33	JETHRO TULL _THE ROCK OPERA PERFORMED BY IAN ANDERSON	06/10/20 15	Porto Alegre - Araújo Viana	0	5
34	JORGE BEN JOR	23/10/20 15	Porto Alegre - Araújo Viana	0	6
35	PAULINHO DA VIOLA no show 50 Anos de Carreira	30/10/20 15	Fortaleza - Riomar	2	8
36	CREEDENCE CLEARWATER REVISITED	05/11/20 15	Porto Alegre - Araújo Viana	0	5
37	ALCIONE no show Eterna Alegria	14/11/20 15	Porto Alegre - Araújo Viana	1	5
38	PAULINHO MOSKA	19/11/20 15	Recife - Teatro Riomar	0	1
39	ROBERTA SÁ no show Delírio	27/11/20 15	Fortaleza - Riomar	1	5
40	BIBI FERREIRA CANTA SINATRA	05/12/20 15	Porto Alegre - Bourbon Country	1	5

41	Raça Negra	12/12/20 15	Porto Alegre - Araújo Viana	0	6
			Total	21	192
			Total de musicistas/músicos		213
			Shows com participação de musicistas		18
			Shows sem participação de musicistas		23
			Shows sem informações	19	
			Shows com informações	41	
			Total de shows	60	

Fonte: Opus Promoções <<http://www.opuspromoco.es.com.br/aconteceu.php>>