

# “Tu é machista”. Música, ativismo estético-político e (re)configuração social e política nos tempos presentes

Paula Guerra<sup>4</sup>

Maria da Graça Luderitz Hoefel<sup>5</sup>

Denise Osório Severo<sup>6</sup>

Sofia Sousa<sup>7</sup>

## RESUMO

Este trabalho constitui um recorte de uma investigação mais ampla

---

4 Doutora em Sociologia pela Universidade do Porto, Portugal. É professora na Faculdade de Letras (FLUP) e investigadora do Instituto de Sociologia da mesma universidade (IS-UP). É ainda investigadora do *Griffith Center for Social and Cultural Research* (GCSCR) na Austrália, do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT), do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) e do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA'CET – IUL). Coordena e participa em vários projetos de investigação nacionais e internacionais, no âmbito das culturas juvenis e da sociologia da arte e da cultura. É autora de artigos publicados em revistas como *Critical Arts*, *European Journal of Cultural Studies*, *Journal of Sociology*, *Cultural Sociology*, *Cultural Trends*, *Sociologia – Problemas e Práticas* ou *Revista Crítica de Ciências Sociais*. É editora (em conjunto com Lúcia Dabul) da revista *Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*. Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

5 Maria da Graça Hoefel é doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)/Brasil. Professora do Departamento de Saúde Coletiva da Universidade de Brasília (UnB). Coordenadora do Laboratório de Saúde do Trabalhador, Saúde Indígena e Saúde dos Migrantes. Coordenadora do *Projeto Vidas Paralelas Migrantes/UnB*. Investigadora Colaboradora do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM). Email: gracafoefel@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2176-5013

6 Denise Severo é doutora em Saúde Coletiva pela Universidade de Brasília (UnB)/Brasil. Professora do Departamento de Saúde Coletiva da Universidade de Brasília (UnB). Membro do *Laboratório de Saúde do Trabalhador, Saúde Indígena e Saúde dos Migrantes/UnB*. Investigadora Colaboradora do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM). Email: denisevero.unb@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9337-9309

7 Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Investigadora Contratada pela Fundação da Ciência e da Tecnologia (FCT) no âmbito do projeto CANVAS - *Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance* (2019-2021). E-mail: sofiaarsousa22@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3504-5394.



que discute o ativismo estético-político e o papel da música nas formas de expressão das lutas pela igualdade. Nesse sentido, no âmbito deste artigo discute-se as relações entre a música e o ativismo estético-político, a partir de um olhar sobre percursos singulares de duas mulheres músicas ativistas. Assim, busca-se compreender a natureza dos processos, os significados e as representações existentes nos caminhos percorridos, a fim de refletir em que medida a música influencia os processos de emancipação social e sobre quais as configurações de ativismo estético-político são permeadas por processos identitários diversos. Trata-se de um estudo de caso, com uma abordagem qualitativa, baseado nas experiências de duas mulheres artistas brasileiras, a partir da perspectiva teórico-metodológica de histórias de vida. Os resultados mostram-nos que o percurso das entrevistadas tem sido pautado por diversas formas e dinâmicas de subversão e de resistência, que se inscrevem dentro de um contexto desigualitário do Sul Global, onde tendem a prevalecer as desigualdades e as dominações estruturais da masculinidade e do patriarcado. Palavras-chave: ativismo estético-político; música; mulheres; resistência.

---

**ABSTRACT:**

This work constitutes itself as a part of a wider investigation that discusses aesthetic-political activism and the role of music in the forms of expression of the struggles for equality. In this sense, this article discusses the relationships between music and aesthetic-political activism, from a look of the singular paths of two women who are activists and musicians. Thus, we seek to understand the nature of the processes, the meanings and representations existing in the paths taken, in order to reflect on the extent to which music influences the processes of social emancipation and on which configurations of aesthetic-political activism are permeated by diverse identity processes. This is a case study, with a qualitative approach, based on the experiences of two Brazilian women artists, from the theoretical-methodological perspective of life stories. The results show us that the path of the interviewees has been



marked by various forms and dynamics of subversion and resistance that are inscribed within an unequal context of the Global South, where inequalities and the structural domination of masculinity and patriarchy tend to prevail.

Keywords: aesthetic-political activism; music; women; resistance.

### 1. Vamos fazer uma tour

O ativismo estético-político representa uma forma de expressão das lutas sociais, políticas e culturais que se tem destacado cada vez mais nas sociedades contemporâneas, sobretudo a partir do século XXI, desvelando-se tanto em manifestações e protestos mundo afora, como em inúmeras ações inscritas nos *mundos da vida* (GUERRA ET AL., 2020). Isto parece assinalar, cada vez mais, outros modos de luta por direitos, afirmação de identidades e superação de opressões historicamente perpetuadas contra as minorias. Nesse sentido, a relação entre as artes – e mais concretamente, a música – e a política traduz-se em imagens, *graffiti*, performances e inúmeras outras expressões estéticas que encontram nos trajetos migratórios a força motriz e um dispositivo para a construção de novas experiências emancipatórias. Com efeito, as artes e a cultura como um todo sempre foram *locus* de resistências e subversões em diferentes momentos históricos (GUERRA, 2020a; GARCÍA & PÀMPOLS, 2020).

No que toca ao Brasil, a *Tropicália* e o *Clube da Esquina* são talvez os dois movimentos musicais ícones do período da ditadura, com repercussão nacional e internacional, embora com notórias distinções entre ambos, seja nas características, nas formas de atuação ou nos papéis que cada qual ocupou e imprimiu na cultura brasileira (DINIZ, 2018). Nas quebradas dos morros, nos *botecos* da esquina e nas rodas de samba, nos terreiros ou nas *lajes*, nos bailes *funk* e nas redes, a música e as suas infindáveis criações sempre fizeram parte dos processos de existência e resistência face a todas as formas de opressão (LOPES, 2009). No bojo deste processo, é preciso dizer, que as mulheres sempre estiveram presentes, ao participar ativamente



nestas criações, imersas na poesia da musicalidade, sob distintas expressões, revelando formas próprias de ativismo, embora nem sempre com a devida visibilidade, face ao histórico das desigualdades de género, de raça e de classe. Na verdade, o papel das mulheres no mundo da música sempre foi oculto e secundarizado, o que também se refletiu nas abordagens teóricas acerca do papel da música na conformação de identidades e práticas sociais, culturais e simbólicas, a despeito da ampla presença feminina neste universo (GUERRA, 2021).

De facto, seja no universo da MPB<sup>1</sup> ou no *rock* clássico dos anos 1960 e 1970, seja no *punk rock*, no *hardcore* e no *rock* da década de 1980, seja no *grunge*, *rap* e música eletrónica dos anos 1990, passando pelo *pop* dos anos 2000, todos eles, dentro e fora do Brasil, foram construídos com a participação de mulheres artistas. Independente dos estilos musicais, importa aqui ressaltar a importância da música enquanto dispositivo de contestação e de (re)construção de subjetividades que revelam os entrelaçamentos para uma cidadania de luta. Isto vai exprimir-se de modo muito diferente dependendo do período histórico, dos estilos e das classes sociais em que ocorre.

Com efeito, no que toca ao Brasil, é notável que a MPB e o *rap* são fortemente vinculados às contestações políticas, aos processos de engajamento e à construção de experiências que vão muito além das produções musicais. São géneros que são ancorados em processos que variam desde experiências alternativas (DINARDI, 2019) até à profusão de vivências quotidianas que emergem em comunidades periféricas de baixa renda distribuídas pelo país. A despeito das particularidades, é preciso dizer que a música sempre fez parte do quotidiano dos movimentos sociais clássicos, ainda que menos vinculada como dispositivo emancipatório *per se* e mais ligada à construção do sentimento de pertença à organização, bem como instrumento de crítica racional da realidade social.

Por isso é que o ativismo estético-político enquanto forma de expressão das lutas veio a ganhar maior força somente a partir dos anos

---

1 Música Popular Brasileira.

2000 na linha de protestos e de manifestações sociais contemporâneas que gradualmente se vão revelando nas ruas, praças e também nas redes sociais. Foi assim que aconteceu em Portugal, na Espanha, no Egito ou na Tunísia no pós-crise de 2008 (GUERRA, 2020a). É neste cenário que as expressões estéticas, sejam elas imagéticas, performáticas ou musicais, se destacam enquanto modos diferenciados de enfrentamento das adversidades e conformações próprias de ativismo. Todavia, e por ser um fenómeno recente, são patentes lacunas de conhecimento acerca das referidas configurações, sobretudo no que toca às experiências relacionadas à música. Além disso, são ainda mais escassas as análises oriundas do próprio olhar das mulheres sobre esses processos, o que prejudica a reflexão em torno das relações entre o ativismo estético-político e o universo musical, facto que corrobora a invisibilidade histórica do papel das mulheres na música e, simultaneamente, obscurece o lugar da música nas experiências de ativismo.

Neste sentido, abordagens como a de Angela McRobbie (2009) representam um contributo capital para que possamos compreender todos estes processos, especialmente pelo facto da autora conferir visibilidade às margens invisíveis da sociedade, onde as mulheres e suas retóricas ocupam um papel de relevo. É dentro deste espaço de reflexão que a autora menciona a existência de um pós-feminismo (MCROBBIE, 2009) que oferece um lastro às práticas artísticas musicais que aqui serão analisadas. Na verdade, o uso da prática artística como subversão vem atestar aquilo que McRobbie consigna, sobretudo os questionamentos que surgem em torno das liberdades e dos direitos que as mulheres têm vindo a adquirir desde as décadas de 1970 e de 1980. Esta ideologia pós-feminista ou *pós-feminista*, como Paula Guerra (2021) refere, aliada às práticas artísticas de natureza contestatária e de resistência, vem fornecer um *frame* de ação igualitário, ainda que simbólico, e que visa abalar as estruturas sociais impostas, principalmente no quadro da música popular.



## 2. Desafiando narrativas de subversão e de resistência

Pensando na vanguarda dos movimentos sociais que despontaram um pouco por todo o mundo no dealbar da segunda década deste século, quase se torna possível associar, a cada um deles, uma banda sonora – bem à imagem do que nos é proposto por Jose García e Carles Feixa (2020) para o caso da Tunísia e do Egípto com a associação do *rap* e do *mahragan* aos movimentos de luta pela liberdade e pela justiça social. Portanto, a música tem sido e continuará a ser um catalisador da mobilização política contemporânea (STREET ET AL., 2007). Mais ainda, além de a música ser a chave da contestação política, a mesma enquanto produto artístico, também possui a capacidade de conduzir à reconstrução identitária, especialmente dentro de um contexto de modernidade tardia (DENORA, 2000; GIDDENS, 1992).

A música e os seus criadores possuem o poder de reconfigurar os retratos imaginativos dos sentimentos das populações. Dão a conhecer que a vida está em mudança, mas também fazem com que se criem novas apetências, novos discursos e diferentes modos de estar e de viver que, conseqüentemente, irão fazer com que os indivíduos se movam através dos contextos sociais, históricos e políticos que lhes são apresentados. Na verdade, criam-se novas formas de resistir (XIAO & QU, 2020) e de subverter a norma instalada e opressiva (MILES, 2015). Pensar a música como um conteúdo meramente recreativo e passivo é perigoso e falacioso pois, como nos menciona Smith et. al (2005), é na música que os atores sociais encontram uma expressão para a sua vida social, bem como modos de enfrentamento e de ação. A música, aliada à mudança e à contestação, gera mecanismos que tornam possível uma prefiguração dos desafios sociais, quer sejam eles de índole política, económica, cultural, social ou territorial. Aquilo que pretendemos afirmar é que a música se apresenta como uma manifestação que, não pretende apenas estabelecer uma denúncia face a um ou vários

malefícios da sociedade (GUERRA, 2021; 2020a, 2019), como também, de forma intrínseca, procura mobilizar as populações com o intuito de provocar uma ação e uma mudança dos padrões de injustiças e de desigualdades que pautam a vida quotidiana (FEIXA, 2019). É a partir deste enquadramento que aferimos que a produção musical, enquanto criação artística, produz significados relevantes socialmente. Tal como La Fuente (2019) enuncia, estas produções que vão além do texto captam dimensões culturais, sociais, temporais e espaciais importantes.

No quadro das oposições e do poder de denúncia e de reivindicação de um lugar (não) partilhado, a música desempenha um papel central, principalmente se pensarmos no campo dos regimes políticos, tendo em mente casos específicos como a *nueva canción* na América Latina ou ainda o *tropicalismo* para o caso brasileiro (CASTELO BRANCO, 2005) mas também a *nouvelle chanson* na França (CASTRO, 2012). Estas produções artísticas, além de serem materializadas e prefiguradas num contexto geográfico, emergem no âmbito de um espaço próprio de denúncia e de revolta face às realidades sociais (MILES, 2015; RILEY ET AL., 2010). Assim, através da música, surgem geografias autónomas que visam o distanciamento de múltiplos tipos de opressões individuais e coletivas, socialmente instituídas (PICKERILL & CHATTERON, 2006). Tal questão é tanto mais urgente se pensarmos no universo das migrações, da adaptação cultural e, claro está, nas dinâmicas de género que acompanham tais processos. Então, pensar sobre a ligação entre música e migrações implica, de certo modo, que se pense na formação de identidades políticas, sociais e históricas (MCDONALD, 2013). Porém, apesar desta perspetiva teórica ter vindo a adquirir um espaço de visibilidade dentro das produções académicas – principalmente no caso da música de protesto (GUERRA, 2020a) – a mesma permanece uma face oculta e invisível quando relacionada com os processos migratórios que pautam os contextos dentro de um contexto de modernidade tardia (GUERRA ET AL., 2016). A perceção das pontes que se criam entre música e a construção de histórias sobre o *eu* e sobre o *nós* permanecem inócuas, de grosso modo, ao olhar académico. É aqui que reside o foco deste artigo: trata-se de uma tentativa de colmatar essa falha



e de dar conta das implicações da associação entre uma tecnologia do *self* (DENORA, 2003) e uma tecnologia do *coletivo* (ROY & DOWD, 2010).

Além de termos como premissa de que a sociologia pode beneficiar do ponto de vista artístico, pensando aqui nos ideais de Kloosterman (2020), mais concretamente do ponto de vista musical, também aferimos a importância de tal acontecer face ao ativismo estético-político. Se refletirmos, ainda que de modo pouco fincado, encontraremos múltiplas semelhanças e pontos de partida comuns que interligam a música e o ativismo estético-político. No mundo das possibilidades que são conferidas à música enquanto expressão dos modos de intervenção (BENNETT & GUERRA, 2019), verifica-se um paralelismo face a este tipo de ativismo, visto que ambos possuem a capacidade de se exibirem como anticapitalistas, antirracistas e feministas (GUERRA ET AL., 2020). São arte e *contra-arte*: cimentados numa dinâmica disruptiva entre criatividade e agência política; entre práticas e manifestações contra-hegemónicas que nos confrontam com a marginalização, a discriminação e a estigmatização (KANEMASU & LIKI, 2020).

A crítica social e o ativismo político, aliados às práticas artísticas, talvez nunca tenham sido tão instrumentalizados como acontece atualmente. Então, podemos até certo ponto afirmar que nos encontramos perante um conjunto de expressões que podem ser inscritas como *artes de fronteira*, nos mesmos moldes como nos propõe Cohen (1989). É um hibridismo (entre música e ativismo estético e político) que demarca o término e o começo de algo : refere-se ao interstício de habitar o “entre”. Tendo isto em mente, autores como Byrne, O’Connell e O’Sullivan (2020) procuram analisar o *hip-hop* como discurso político, ou seja, encaram o *rap* como instrumento pedagógico e subversivo que, apesar da sua má reputação, permanece como um elemento ativo de luta face aos estereótipos, à estigmatização e à criminalização (GUERRA, 2020b). No caso do *rap* feminino, o mesmo visa uma oposição à objetificação sexual da mulher dentro da indústria e do género, promovendo a visibilização da mulher dentro do campo artístico. São estes tipos de abordagens que contribuem para a compreensão da música como intervenção e denúncia.



Pensando na problemática do género e nos discursos sociais que continuam a relegar a mulher para segundo plano, podemos afirmar que movimentos feministas nunca foram tão solidificados, nem nunca foram de índole transnacionalista, como o são neste momento. Temos vindo a assistir a uma onda de entendimento do sentimento e do sentido de opressão que tem contribuído para que as mulheres se engajem num feminismo heterogéneo (MARTÍNEZ, 2007), que visa dar resposta ao regresso da misoginia popular (NUÑEZ-PUENTE & GÁMEZ-FUENTES, 2017) mas também, contrariar a vulnerabilidade coletiva que tende a assolar este segmento populacional. Compartilhamos da opinião de Huppertz (2012) quando enuncia que o *habitus* feminino nasce a partir da oposição ao *habitus* masculino construindo uma consistência assinalável ao longo do tempo. Concretamente, o feminismo enquanto movimento tem vindo a adotar novas formas organizativas e comunicacionais (GILL, 2016) - fazendo com que estejamos perante o que muitos apelidam de *quarta onda de feminismo interseccional* (ZIMMERMAN, 2017), que tem como objetivo acompanhar as demandas da sociedade e, por sua vez, refletir sobre os modos contemporâneos em que a música é produzida por mulheres<sup>2</sup>. Partimos do princípio de que existe uma relação entre género e o capital simbólico da música e – voltando à ideia inicial – afirmamos que o *habitus* feminino – pensando nas artistas alvo de análise –, que se organiza e se constrói em torno de ideais feministas (MACARTHUR ET AL., 2017), estabelecendo uma lógica sincrónica com a proposta de Gill (2016) face à existência de uma sensibilidade feminista que persiste num contexto neoliberal.

Dentro desta lógica (re)interpretativa (e subversiva), o género musical acaba por se tornar plástico, isto é, passa a ser reconfigurado, adquirindo elementos que vão ao encontro da quarta onda feminista, no sentido em que passa a ser visto como um meio de sensibilização. Como se sucede um pouco por todo o mundo, a música passa a ser tida como um elemento chave para afastar as mulheres do universo da opressão, ao mesmo tempo que exerce uma influência coletiva nas instituições políticas

2 A título exemplificativo, em Espanha, as mulheres readaptaram géneros musicais como o *rap*, *hip-hop*, *reggaeton* ou o *trap*. Todos eles géneros musicais tipicamente masculinos e masculinizados (ARAÚNA ET AL., 2020).

e nas agências sociais estruturais. Esta atitude feminista, criativa, ativista e estético-política – no seu sentido lato – é materializada nas histórias de vida das artistas, nas suas produções, mas também nas letras das músicas, tanto no campo do *mainstream* como do *underground*. Aquilo que se verifica atualmente, é que estão a ser criadas e disseminadas plataformas artísticas conscientes face à necessidade de adoção de uma ética coletiva e individual que, essencialmente, promova discursos inclusivos (UPTON-HUNSEN ET AL., 2020; GRIFFIN, 2012). Ora, a música contemporânea utilizada por artistas e por mulheres ativistas possui então a capacidade de transmitir uma mensagem – quase que uma mensagem feminista – focada na exploração da capacidade de (re)significarem os discursos da sociedade (GUERRA ET AL., 2018). Os estilos musicais e as práticas artísticas que se tornaram famosos pela sua associação ao sexo masculino são, atualmente, reapropriados com o intuito de fomentar relações e discursos igualitários, como iremos ver mais à frente.

Diante deste enquadramento teórico, este artigo surge com o objetivo de discutir as relações entre a música e o ativismo estético-político, a partir de percursos singulares de mulheres músicas ativistas, antevendo uma ligação com o *aftermath* (MCROBBIE, 2009) do feminismo contemporâneo. Assim, buscamos compreender a natureza dos processos, os significados e representações existentes nos caminhos percorridos (KLEINBERG, 1988), a fim de refletir em que medida a música influencia nos processos de emancipação social e quais são as configurações de ativismo estético-político permeadas pela música, bem como possíveis obstáculos enfrentados pelas mulheres no universo artístico musical.

Partindo de uma abordagem fundada num estudo de caso alargado (BURAWOY, 1998), ou seja, uma abordagem focada em dois percursos e em duas histórias de vida, tentamos selecionar artistas de *backgrounds* diferenciados, nomeadamente ao nível das cidades de residência, com percursos vinculados à prática musical – independentemente do género – e ao ativismo estético-político. O elo denominador, isto é, o critério base de seleção esteve relacionado com a nacionalidade, ou seja, mulheres

músicas e ativistas brasileiras. Deste modo, foram selecionadas duas artistas brasileiras, Tita e Eva, residentes nas cidades de Florianópolis e São Paulo, respectivamente. Mais ainda, ao nível do género musical, são identificadas com os estilos de música instrumental e música popular brasileira. De forma breve, no campo do *music-making*, podemos aferir que uma das nossas entrevistadas é clarinista, cantora e baterista e, por sua vez, a segunda entrevistada é pianista. Assim, esta investigação constitui um estudo de caso baseado nas experiências destas duas mulheres brasileiras artistas ativistas vinculadas à música e segundo a perspectiva teórico-metodológica de histórias de vida, com vista a discutir as relações entre a música e o ativismo estético-político, a partir de um olhar sobre os percursos singulares destas mulheres. No campo de uma abordagem de índole qualitativa, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas. Os dados foram coletados por meio da web, com auxílio da plataforma de videoconferência *Skype*. As entrevistas foram transcritas e os dados analisados por meio da análise de conteúdo de Bardin (1977), a partir da apreensão dos sentidos evocados nas narrativas das experiências, em consonância com a perspectiva teórica adotada. O tratamento dos dados conduziu ao surgimento de quatro categorias de análise, apresentadas na secção que se segue.

### 3. Vidas Mater: trânsitos e experimentações

As narrativas sinalizam convergências muito fortes no que toca às experiências de trânsitos por diferentes formas de expressão das artes desde a infância e, sobretudo, no universo da música (KELLENBERGER, 2000). As histórias revelam vivências que passam pela relação com diferentes instrumentos musicais, distintos grupos e estilos de música, que parecem também assimilar-se no modo como surgem na vida destas artistas. Normalmente, as experiências, contatos, aprendizados e vinculação, em um dado momento da vida, ora mais com um instrumento ora com outros, está também atravessada pelas relações que vão se construindo, as quais são eminentemente culturais, artísticas e também afetivas. Esta é também uma



questão inerente ao universo artístico: as criações são sempre atravessadas pelos afetos, pela dimensão do sensível, pelo universo de trocas simbólicas. Assim, alguns autores (ARCHIBALD & GERGER, 2018; GARRY ET. AL, 2020; MIETTINEN, KUURE & SARANTOU, 2019) analisam a importância da música e das artes enquanto elementos fulcrais na reestruturação identitária, mas também enquanto peças chave nos processos de inclusão social. Diferentemente do universo das relações sociais de produção, historicamente apartado das dimensões afetivas, o modo de existência da vida nas artes parece ser inextricável das dimensões subjetivas e emocionais (GUERRA, 2019), bem como das experimentações. Aqui também se assinala outra distinção com o universo do trabalho, estabelecido pelo modo capitalista de produção, posto que o lugar do experimento nas artes parece ser um lugar essencialmente de criação. No mundo do trabalho fordista, o experimento não cabe ao conjunto dos trabalhadores e à totalidade dos espaços, a inventividade é destinada a poucos. A reprodução sim é omnipresente.

No mundo das artes, o contrário parece ser verdadeiro, a repetição parece enfadonha, visto que as criações são originadas no espaço da experimentação, do diverso, do transitório. Olhando para as artes, a expropriação que o capitalismo (MILES, 2015) fez do ato criativo do trabalho salta aos olhos daqueles que são parte deste universo e especialmente para aqueles que “não são das artes”, mas que as têm como campo analítico das relações sociais. A liberdade artística e econômica faz-se acompanhar por uma maior necessidade de trabalho e de responsabilidade. Nesse sentido, é interessante destacar a característica de trânsito por diferentes matizes das artes, circuitos, sonoridades, estilos e instrumentos, tais como os percursos narrados pelas artistas na presente investigação. São estas matrizes que contribuem para o desenvolvimento de uma sociologia da cultura e da arte atual e contemporânea, que consiga dar resposta às diferenças geográficas (HEINICH, 2010), privilegiando a multiculturalidade e o desenvolvimento de uma identificação que se encontra em permanente trânsito (CASTELLANO & RAPOSO, 2020). No âmbito deste artigo, isto é marcante pois caracteriza uma



forma de estar e atuar no mundo que pode ser entendida, por si só, como luta por afirmação das subjetividades, identidades e escolhas de mulheres que não se subordinam às normatividades, lugares ou papéis e, portanto, exploram diferentes potencialidades e fruições artísticas que emergem em cada momento.

As experiências de clarinetes, pianos, guitarra, baixo, bateria, sopros e cantos referidas, sinalizam estas afirmações, experimentações e também subversões refletidas nas narrativas destas mulheres artistas ativistas, até porque a música e a aprendizagem musical parecem servir como exemplo dos valores culturais que estão inerentes aos processos de construção de uma identidade de gênero (MCROBBIE, 2009). Assim, ao referirmos – em certa medida – que a música é também um produto de um mundo sexista, no sentido em que promove e reproduz as desigualdades de gênero, também é possível denotar um processo de resistência perentório e algo precoce, que nasce com a vontade de aprender um instrumento que, social e culturalmente, se encontra historicamente associado ao sexo masculino.

Na época do vestibular um dos temores na família é que eu fizesse a arte e tivesse problemas económicos porque a arte no Brasil era muito malvista – e eu era menina. Eu achei um professor muito bom aqui perto de casa. Mas já que nós estamos falando de resistência e feminismo, tem um outro lado que importa destacar: eu acabei tendo que parar de fazer aulas com ele porque a namorada tinha ciúme (...). Eu dei esse exemplo do ciúme, mas também teve uma tentativa de aprender música numa escola e também foi uma coisa delicada. E aí, por exemplo, eu aprendi a partitura, aprendi a música e o professor me xingava, a professora me xingava (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).

É estimulante assinalar que, coincidentemente, a relação com a maternidade foi um elemento de ressonância entre as artistas entrevistadas.



A maternidade emergiu como uma potência que parece ter sido propulsora dos movimentos de ruturas e escolhas de caminhos artísticos e modos de se relacionar com as artes. Seja de modo mais explícito, tal como referido pela artista Eva, seja de modo mais disperso, tal como mencionado pelos processos vivenciados pela artista Tita e por todas as dinâmicas narradas por ela. Estas duas mulheres músicas têm em comum, em alguma medida, a importância que a maternidade *teve* e *tem* enquanto *start* para superação de um *status quo* estabelecido na sociedade e no interior de suas famílias e trajetórias, seja a maternidade enquanto potência de vida criativa que as conduz a novas expressões criativas, seja enquanto *locus* de experiências difíceis que demandam a superação da dor e do luto. Apesar das distintas representações simbólicas e ancoragens, as artes – e especialmente a música – aparecem como fonte inspiradora de formas de (re)existências destas mulheres (KANEMASU & LIKI, 2020; GUERRA, 2020a, 2021).

Não é aqui despidendo que poderia ser interpretado como um pouco paradoxal o lugar da maternidade em universos tão transgressores e *a priori* díspares do *status quo* como é o campo das artes, dado o lugar que a maternidade historicamente ocupou compulsoriamente na vida das mulheres; pois, durante séculos foi o único papel socialmente aceite e atribuído às mulheres (TAVARES, 2012). Outrossim, o que se destaca na trajetória destas artistas ativistas é justamente o facto de a maternidade ocupar um lugar de libertação das opressões sofridas pelas mulheres e não de reprodução das mesmas. Então, remetendo novamente ao contexto de modernidade tardia, podemos estabelecer uma ponte entre a contemporaneidade e alguns movimentos sociais e feministas históricos, tais como o *riot grrrl* (STRONG, 2011)<sup>3</sup>. As nossas entrevistadas, um pouco à luz destes movimentos sociais feministas de reivindicação, procuram construir discursos e produções de feminilidade alternativas a partir da reconversão dos espaços de masculinidade (GOTTLIEB & WALD, 1994). Eva e Tita (re)significaram, (re)configuraram e (re)constroem novas relações que possibilitaram a afirmação da maternidade – e da mulher – enquanto expressão máxima da criação, da

3 Protagonizado por bandas como as *Bikini Kill*, *Bratmobile*, *Heavens to Betsy* e as *The Slits*, mas simultaneamente – e paradoxalmente – também apropriado, pelas *girl bands* dos anos 1990, como é o caso das *Spice Girls*.

superação e da emancipação. Estamos, assim, perante um feixe de conetores de ações (BENNETT & SEGERBERG, 2012), basta observar os seus discursos:

A minha maior preocupação com a maternidade era essa. O meu único medo da maternidade era o quanto que eu vou abrir mão, porque os meus exemplos próximos que é um pouco talvez a tua geração, que é a geração da minha mãe é o de que as pessoas abriam mão para seguir... (...). Então, eu queria muito responder, e daí por isso eu toquei grávida até... no dia que meu filho nasceu. Nesse dia, eu tinha um show e um ensaio marcado. Claro que eu não fui, mas eu toquei até o final mesmo (...). Mas com 20 dias de parida, a gente foi fazer meu primeiro show, então ia eu, o Luís Sebastião que é meu filho e o Paulo que é o pai dele. Então, ele foi a muito camarinho, muito estúdio, muita gravação, muita passagem, muito muito muito; e assim, ele passou bem, evidentemente passou muito bem. (Eva, 34 anos, clarinetista, cantora e baterista, São Paulo).

Depois da morte dele [do filho], eu resolvi que ou eu explodia, ou eu abria para a expansão. Então, nessa abertura para expansão, eu resolvi abrir a casa mais um dia [referindo-se às experiências das quintas-feiras na *Casa da Tita*]. (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).

Aladro-Vico et al. (2018) referem algumas dimensões que nos parecem relevantes a este respeito. Ao analisarmos estas questões da maternidade e do *continuum* da produção artística como forma de resistência e de existência (FERREIRA, 2016; GUERRA, 2020c), podemos aferir que nos encontrámos perante um conjunto de atitudes e de comportamentos – e de práticas – que nos levam para o campo da oposição, como enunciam os autores referidos. Uma arte oposicional, nas suas mais diversas nuances. Aqui a maternidade, além de ser um dos principais veículos de estigmatização

conferido às mulheres artistas, também pode ser lida do ponto de vista da capacitação, tratando-se inclusivamente de um meio de realçar as injustiças e as desigualdades sociais. Aquilo que as nossas entrevistadas referem, bem como as suas experiências face a esta questão, passam uma mensagem clara de (re)significação dos imaginários. Tenhamos como exemplo este excerto de uma música feita por Eva para o seu filho:

*É relevante, /Tum dum,/ É retumbante, /Tum dim,  
/É resposta, Erré / É relíquia,/ É relógio, /É resposta,  
é./ É reinado,/É respiro,/É rebolado, /Erré,/ É real,/É  
redobrado,/ É religioso,/Erré/ É renitente,/ Tum dum,/  
É remelexo,/ Tum dum,/É remédio,/Erré,/É recente, /É  
rechonchudo,/É reboliço, é./É resguardo,/ É relutante,/  
É relampejo,/ Erré/ É receio,/ É resmungado,/ É o  
rebento,/ Erré. (Eva, 34 anos, clarinetista, cantora e  
baterista, São Paulo).*

Um aspeto interessante da criação desta música é que conseguimos estabelecer uma acoplagem entre a maternidade e a criação artística: Eva criou essa música a partir do choro do filho, dizendo até que, quando este chorava, imitia uma sonoridade específica “é ré”. Ou seja, esta conceção é exemplificativa de uma arte oposicional, uma vez que vem (re)significar os imaginários, bem como conferir novos limites artísticos que se prendem com as experiências e a vida quotidiana, estando aqui de certo modo inerente à tecnologia do *self* (DENORA, 2003).

#### 4. O absurdo das mulheres perdidas na e pela música

Esta categoria expressa um fio condutor que, evidentemente, reflete e dialoga com as categorias anteriormente abordadas e revela um pano de fundo que parece atravessar o conjunto das experiências e dos percursos presentes nas narrativas destas mulheres. Nesse sentido, compreende-

se que os processos e as produções decorrentes dos referidos percursos expressam motivações, razões, desejos, sonhos e realidades que respondem às histórias de vida e à construção das subjetividades de cada artista, bem como sinalizam aspirações e percepções sobre a música, pontuando o seu papel na dimensão social, política, artística e cultural da vida (LEE & HAN, 2020). As interfaces entre subjetividades e coletividades que se revelam nos percursos destas mulheres artistas expressam distintas formas de ativismo estético-político que vão sendo construídas nesse diálogo com o universo da música. Estes ativismos expressam-se nas narrativas desta investigação sob distintas nuances. Cabe ressaltar que, no âmbito deste artigo, compreende-se o ativismo estético-político enquanto forma de ação, expressão e intervenção que se traduz em lutas contra opressões e desigualdades socialmente instituídas, bem como processos que conduzem à emancipação social. Logo, o ativismo aqui parece revelar-se tanto nas questões que pulsam das subjetividades, e por vezes se materializam num âmbito da micropolítica, quanto em expressões mais macropolíticas, que abarcam a construção de coletivos enquanto formas de vivenciar a música e problematizar a realidade. É preciso dizer que ambas dimensões – micro e macro – se interconectam permanentemente (FUENTE, 2019), embora se expressem por vezes de modos distintos, a depender do momento da vida pessoal e profissional de cada artista, mas sempre atravessados por processos emancipatórios.

De facto, o ativismo estético-político das artistas e as interfaces entre as dimensões subjetivas e coletivas podem ser observados nas potências e resistências atribuídas às decisões de buscar outros espaços e experiências. Isto é notável na decisão da artista Eva de ir para o *Conservatório de Música em São Paulo*, e também na decisão de mudança de vida assumida pela artista Tita quando opta pela exoneração de um cargo público na medicina e decide abrir espaços na vida para a expressão das artes presentes genuinamente desde a infância (decisão esta plasmada na compra de um piano e na mudança para uma casa com espaço suficiente para tal dimensão da vida) ou mesmo a exaltada preocupação e decisão de não



abandonar a música com a chegada da maternidade. Além disso, as partilhas no Conservatório vivenciadas por Eva, assim como a formação da banda de forró e as aproximações com o grupo de tambor de crioula, são experiências vinculadas à afirmação do papel das mulheres e das diversidades culturais, de gênero e raça por meio da música, intercambiando esferas de lutas sociais e políticas com as dimensões mais singulares das vidas destas artistas.

Muitos outros exemplos parecem refletir as buscas que conduzem às dimensões subjetivas e coletivas, tais como as experiências de Eva com a “música de cena” e o grupo de teatro com o qual ela viria a atuar também na direção teatral, explorando amplamente novas perspectivas de expressão musical no conjunto do espetáculo, vivenciadas por meio de partilhas de vida, tal como descrito pela artista:

Eu trabalho numa companhia de teatro em São Paulo, chama a Companhia do Tijolo que tem um espetáculo sobre o Garcia Lorca, um sobre Patativa do Assaré, um sobre Dom Hélder Câmara, um sobre Paulo Freire. (...). É maravilhoso. É muito bonito. Os espetáculos têm 3 horas e a gente come junto, bebe juntos. É uma coisa muito bonita. (...) realmente dirigir tem um olhar de fora que eu não estava pensando. Você passa a olhar toda música de espetáculo como uma composição. (Eva, 34 anos, clarinetista, cantora e baterista, São Paulo).

No caso da Tita, a experiência emblemática de construção do espaço da *Casa da Tita* parece condensar a presente categoria, visto que evidencia de forma cristalina as referidas interfaces e simultaneamente sinaliza o quão potentes se revelam os processos permeados pela partilha do sensível (RANCIÈRE, 2010). Embora seja difícil a descrição de tal experiência, posto que necessariamente incorre em possíveis limitações inerentes às definições, importa ressaltar que ela está intrinsecamente vinculada aos caminhos de busca da referida artista pelo desenvolvimento das suas relações com a



música, tendo como eixo balizador um desejo de realizar estes processos de forma coletiva, em espaços com plena liberdade de expressão, capazes de potencializar indistintamente todas as pessoas envolvidas, respeitando os processos subjetivos de cada um. Assim, a casa da artista foi pouco a pouco transformando-se num lugar de encontro com a música, realizado semanalmente – às segundas-feiras – integrado à dinâmica da vida, no meio da sala da residência, sem nenhuma espécie de separação da vida cotidiana.

Esta experiência revelou a construção de um espaço híbrido, que se materializou no coletivo, intencionalmente anárquico e movido aparentemente por uma imensidão de desejos, cujo denominador comum parece ter sido simplesmente o desejo de criar espaços capazes de desenvolver e se relacionar com a música em todas as suas potencialidades, ancorados em relações afetivas e partilhadas.

Então, eu estou te contando toda a parte das segundas-feiras. E eu posso te dar de episódios, assim, que para mim marcaram que o espaço teve um, criou um espaço de acolhimento, isso eu não preciso falar porque foi cada vez ficando mais aberto. Então, a gente nunca sabia quem vinha. E a frase que eu usava era sim 'pode entrar, muito prazer, segunda-feira a casa é nossa, tu observa que aqui estão os copos, pode abrir os armários, é assim mesmo'. E foi ficando mais amplo o espaço de convívio. Então, nunca servi nada, nunca proporcionei lanche. Às vezes, alguém queria cozinhar, vinha e cozinhava. Às vezes, alguém trazia um bolo. Eu fazia café e pipoca quando me dava muita vontade. Mesmo assim alguém fazia café, não precisava ser eu. A casa realmente começou a ficar como parte de um coletivo. (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).

Convergente com esta perspectiva, as narrativas revelam que esta experiência nunca estabeleceu limites entre as experimentações pessoais ou profissionais e sempre contraditou definições e enquadramentos. Talvez por



isso, foi-se constituindo enquanto um processo fluído, aberto às diversidades musicais, políticas, de género e de classe, que parece ter conduzido a uma espécie de *Movimento Artístico*, dada a dimensão que tomou em termos artísticos e de relações com a cena musical e cultural da própria cidade. Acabou por se tornar um local icónico de encontros, concertos, iniciações e apresentações de artistas nacionais e internacionais, bem como de integração e diálogos entre artistas renomados, iniciantes, ou simplesmente ouvintes e admiradores da música, enquanto expressão das artes, da vida, da política e das relações sociais.

Porque, aí o que que começou a acontecer, os músicos da cidade começaram a querer vir tocar. Então, inicialmente era só um piano, depois começaram a entrar os violonistas, depois entrou a bateria, depois os sopros. (...) muitos músicos da cidade vinham tocar justamente porque era um espaço de improviso, de liberdade, de conhecer outros músicos. (...). Então juntava realmente pessoas que tinham muito reconhecimento musical com pessoas iniciantes. Eu me lembro que nesse dia o Kleiton veio na segunda-feira, então tinha os fãs dele, estavam ali e não sei o quê, mas ele estava com caxixi acompanhando a Núria. Ele era a carinha do caxixi. E isso é muito significativo, porque isso dá uma abertura. Claro, depois ele tocou, cantou músicas conhecidas deles, mas o espaço era real, ele era uma carinha do caxixi sentado esperando a vez. Nunca teve 'deixa eu passar na frente, afinal é fulano'. Entrava no ritmo e isso dava um colorido muito especial na música. (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).

Não obstante a tradução discursiva de uma micropolítica de realização, de afirmação e de visibilidade, as duas narrativas descobrem o quanto as discriminações de género estão presentes no universo da música, revelando relações paradoxais, sobretudo se considerados os princípios inerentes ao campo artístico, enquanto terreno da livre manifestação e



expressão de todas as formas de existência humana. Cabe dizer que os episódios de discriminação e preconceitos descritos não se restringem aos estilos de música nem tampouco se limitam a espaços específicos ou regiões, visto que ocorreram no circuito artístico, no meio acadêmico ligado ao campo das artes, no segmento comercial de instrumentos musicais, além de se revelarem também nas inter-relações no interior das próprias experiências de ativismo. Além disso, as discriminações ocorreram em cidades distintas inseridas nos percursos destas artistas musicais.

Nos circuitos artísticos, a discriminação de gênero mais relatada diz respeito à postura masculina de depreciação das mulheres em relação à capacidade de desenvolvimento da carreira artística musical, traduzida sobretudo na desqualificação das habilidades das mulheres (ARAÛNA ET AL., 2020) em aprender a tocar determinados instrumentos, especialmente em nível profissional, como já referimos anteriormente.

Atravesso a rua, entro na loja: 'moço você tem cavaquinho?', 'não, moça, só profissional'. Ponto. Uma pessoa que não te conhece, nunca te viu na vida. Ou seja, uma mulher não poderia ser profissional. (Eva, 34 anos, clarinetista, cantora e baterista, São Paulo).

*E quando eu comecei a tocar bateria, primeiro ficou assim meio estranho porque achavam que eu não ia aprender. Era dito de todas as formas que bateria achavam que eu não ia aprender. E quando eu comecei a tocar, não era incomum que quando eu começasse a tocar, vinha um homem que não necessariamente tocasse nada, nem bateria, me ensinar. (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).*

A ausência de reconhecimento profissional das mulheres músicas no cotidiano artístico é muito expressiva, inclusive no âmbito das experiências



alternativas de ativismo estético-político desenvolvidas. Segundo os relatos das entrevistas, o lugar simbólico da mulher no cenário musical é relegado para canto, pejorativamente atribuído como uma habilidade dissociada da criação. Tal questão vem apenas evidenciar a perpetuação e a reprodução de uma masculinidade hegemónica (CONNELL, 1987), pautada no excerto acima apresentado de Eva. Neste contexto, o papel da criação, nomeadamente ao nível da composição musical, foi historicamente atribuído aos homens, revelando uma espécie de “cedência” sexista masculina (HUPPATZ, 2012), que confere às mulheres o *locus* máximo de coadjuvante, nunca de protagonista, reproduzindo os princípios do patriarcado e machismo inscritos na história da sociedade moderna.

Então eu chamei esse músico e disse ‘vamos começar essa música’ e comecei a tocar já as primeiras notas ‘na na na ni na na na’. E aí as pessoas começaram a se juntar, ele sentou no piano e a gente começou a tocar. De repente, veio um instrumentista que toca sax, tem um suíço, entrou junto e tocou lindamente junto. Fizemos um duo de sopro, mas o pianista parou. Terminou a música, o pianista que é muito machista levantou e cumprimentou o pianista [...]. Foi aquela coisa assim daquele pianista, e quando ele parou aquilo lá eu disse ‘e eu tu não vai cumprimentar? não tocou comigo?’. E aí ele disse ‘Tita, estava lindo... não sei o quê’. ‘Tu esqueceu que eu te convidei?’. ‘Não, não’. E eu disse ‘Tu é machista’. É o mundo dos homens. (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).

Paralelamente à resistência, também nos encontramos perante uma espécie de ação dual por parte destas mulheres. Por um lado, a conquista de um espaço simbólico que visa minar o subconsciente patriarcal que é manifestado e, por outro lado, tratam-se de ações e de práticas que pretendem demonstrar que género são construções sociais, não se traduzindo efetivamente numa distinção (ARAÛNA ET AL., 2020). Aliás, como



enuncia Gill (2016), por trás destes processos de emancipação e de resistência – como é o caso da onda pós-feminista – existe sempre uma lógica neoliberal que vem condicionar os significados atribuídos a tais práticas. Nota-se que, mesmo imersos em uma experiência muito alternativa de ativismo estético-político, tal como se configura a *Casa da Tita*, com claro caráter libertário e de resistência a todas formas de submissão, os factos narrados traduzem nitidamente as desigualdades de género arraigadas nas sociedades. Isto também se revela na esfera académica, de modo mais velado, mas não menos presente. Com efeito, os relatos indicam que existe um padrão normativo implícito que espera das mulheres a exploração da carreira artística circunscrita ao âmbito da educação e não da composição, tampouco da produção científica. Referindo-se a estes aspetos, a artista Eva refere:

*É, bom, vou começar pelo mestrado, de trás para a frente. Eu... engraçado, agora no mestrado, eu estava lendo, tem um texto chama 'A minha história das mulheres', e aí ela conta que o Lévi-Strauss saindo de uma aldeia olhou para trás e falou 'não, não havia mais ninguém, só mulheres e crianças'. E a gente se assusta com essa imagem, mas coloca ela num passado datado. A gente imagina que trazer ela para 2020 seria um absurdo. E aí eu fiz mestrado e eu fui a única mulher inscrita, não a única que entrou. A única mulher inscrita. [...]. Porque essa linha de pesquisa chama 'processos criativos' que antigamente era composição e enfim as áreas da educação, as pessoas aceitam que é *mulher, o cuidado da educação. Mas essa área de criar - da composição - é realmente vetada* às mulheres. (Eva, 34 anos, clarinetista, cantora e baterista, São Paulo).*

Os efeitos perversos do patriarcado sobre os direitos das mulheres estão ainda cristalizados em grande parte das sociedades ao nível global – mormente no Sul Global (KAPLAN, 1996). A submissão das



mulheres desempenhou uma função primordial para a perpetuação da hegemonia branca, masculina, hetero-normativa e a difusão de valores morais conservadores é parte da estratégia de inculcação no imaginário social do papel da mulher. Isto sustenta um modelo de sociedade capitalista machista (HUPPATZ, 2012; GILL, 2016) fundada na propriedade privada, na expropriação do trabalho doméstico das mulheres e na limitação do seu papel à reprodução social. Estes valores impregnaram as culturas ocidentais e são inadvertidamente reproduzidos até mesmo por trabalhadoras mulheres.

Para além da identificação de reproduções simbólicas cristalizadas (BOURDIEU, 2001), os relatos apresentados evidenciam situações de desigualdade de género presentes em cenários supostamente comprometidos com a superação destas opressões, tal como foi identificado na *Casa da Tita*. Por outro lado, destaca-se que as experiências aqui tratadas, como também vários outros processos a nível nacional e internacional, se têm desenvolvido e constituído formas de ativismo estético-político e enfrentamento destas questões, bem como de várias outras lutas por direitos protagonizadas pelas mulheres.

## 5. Esta tour ainda não pode acabar

As duas narrativas analisadas neste artigo são o resultado de convergências de múltiplas experiências e trânsitos que, por sua vez, marcam e pautam as formas e as expressões artísticas contemporâneas, especialmente no que diz respeito ao universo da música. Paulatinamente, as criações artísticas têm vindo a ser pedra de toque para a comunicação, para os afetos, mas também para as trocas simbólicas e resistências. Assim, as artes, para Eva e para Tita são, na verdade, nada mais do que uma fonte e um elemento identitário estrutural. São a chave para a inclusão, e a arma de eleição para combater uma sociedade ainda patriarcal. Com este artigo, torna-se possível vislumbrar – ainda que preliminarmente – os modos em



que as artes se assumem como formas de (re)existir, afastando-se assim de uma visão unilateral das artes a partir de lógicas capitalistas e neoliberais. A ênfase encontra-se na criação e no processo inerente, mas, sobretudo, nos resultados e nas mensagens que são transmitidas. Deste modo, através dos discursos podemos ver a forma como a maternidade – uma das principais “fragilidades” apontadas à mulher artista – se tornou numa força impulsionadora de caminhos artísticos, dando assim origem à rutura com o *status quo* socialmente imposto e disseminado que resigna a mulher à condição de cuidadora. Mais, aferimos que para os nossos estudos de caso, a maternidade se assumiu como responsável pela experimentação artística e enquanto *locus* de expressão criativa. Originaram-se formas de reexistir (KANEMASU & LIKI, 2020).

No campo do ativismo musical, a interface entre subjetividades e com o coletivo assume-se como essencial. Aliás, são essas interfaces que originam formas distintas e particulares de ativismo estético-político que, passo a passo, vão construindo uma ligação com o campo musical. É a partir desta ponte que emergem dinâmicas como a ação, a intervenção e a expressão face a opressões e a desigualdades que são socialmente construídas e instauradas. Estamos perante uma forma de ativismo estético-político musical que visa a emancipação social e que, por sua vez, enfatiza uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2010). Não obstante, as determinações estruturais da dominação masculina continuam omnipresentes notadamente em sociedades do Sul Global. Aqui, desterra-se uma das principais questões fraturantes da modernidade tardia: torna-se, assim, crucial discutir a invisibilidade das mulheres quando o passado se torna história. Para certos autores, um dos motivos é o facto de as mulheres não estarem envolvidas no processo de preservação e, por outro lado, uma incapacidade de controlarem a linguagem e os símbolos usados para reproduzir as estruturas de poder.

Para o âmbito deste artigo, é necessário ainda mencionar as novas ondas do feminismo, que especialmente a partir dos anos 1970 tem recebido novas perspetivas e cosmologias vindas de atores até então



subalternizados: negras, lésbicas, transexuais, pobres, etc. Cruzando-se com as perspectivas pós-coloniais, este novo feminismo questiona e amplia a pauta da discussão encaminhada por ativistas brancas, heterossexuais e de classe média, reivindicando a necessidade de articulações mais complexas entre gênero e etnia. Aproveitando este ensejo e tomando em consideração este complexo cenário envolvendo a temática das identidades e diferenças de gênero, num contexto em que a relação das artes e da música com as esferas sociais, culturais e políticas compõem uma plataforma de investigação bastante fecunda, assim como nos oferece a possibilidade de consolidação de um domínio de conhecimento que responda aos desafios e mudanças alicerçado na cultura das redes, fluxos e transações que caracterizam os campos e as cenas musicais e artísticas contemporâneas, as duas narrativas aqui apresentadas traçam um universo de possíveis auspiciosos mas ainda longe de serem efetivamente existentes e vivenciados (STRONG, 2011).

### Referências

ALADRO-VICO, Eva; JIVKOVA-SEMOVA, Dimitrina & BAILEY, Olga. Activism: A new educative language for transformative social action. *Comunicar*, Vol.26, n.57, 9-18, 2018.

ARAÛNA, Núria; TORTAJADA, Iolanda & FIGUERAS-MAZ, Mònica. Feminist reggaeton in Spain: Young women subverting machismo through 'Perreo'. *YOUNG*, Vol.28, n.1, 32-49, 2020.

ARCHIBALD, Mandy & GERBER, Nancy. Arts and Mixed Methods Research: An Innovative Methodological Merger. *American Behavioral Scientist*, Vol.62, n.7, 956-977, 2018.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BENNETT, Lance & SEGERBERG, Alexandra. The logic of connective action. *Information, Communication and Society*, Vol.15, n.5, 1-30, 2012.

BENNETT, Andy & GUERRA, Paula. *DIY cultures and underground music scenes*. Abingdon/Oxford: Routledge, 2019.



BOURDIEU, Pierre. *Masculine domination*. Cambridge: Polity Press, 2001.

BURAWOY, Michael. The extended case method. *Sociology Theory*, Vol. 16, n. 1, 4-33, 1998.

BYRNE, Lorcan; O'CONNELL, Cathal & O'SULLIVAN, Siobhan. Rap and political participation: Using rap as a creative method in research with children and young people. *YOUNG*, Vol.28, n.1, 50-68, 2020.

CASTELLANO, Carlos Garrido & RAPOSO, Otávio. Bottom-up creativity and insurgent citizenship in "Afro Lisboa": Racial difference and cultural commodification in Portugal. *Cultural Dynamics*, Vol.32, n.4, 328-351, 2020.

CASTELO BRANCO, Salva. *Edwar de Alencar. Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume.

CASTRO, Hugo. *Discos na luta: a canção de protesto na produção fonográfica em portugal nas décadas de 1960 e 1970*. Mestrado em Ciências Musicais. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo, Brasil: Editora Perspetiva, 1989.

CONNELL, Raewyn W. *Gender and power: Society, the person and sexual politics*. Cambridge: Polity Press, 1987.

DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000.

DENORA, Tia. Music sociology: Getting the music into the action. *British Journal of Music Education*, Vol.20, n.2, 165-177, 2003.

DINARDI, Cecilia. Creativity, informality and cultural work in Rio de Janeiro's favelas. *International Journal of Cultural Studies*. DOI: <https://doi.org/10.1177/1367877918821232>

DINIZ, Sheyla Castro. Clube da Esquina versus Tropicalismo: conflitos simbólicos na MPB. *ArtCultura*, Vol. 20, n.37, 129-145, 2018.

FERREIRA, Vitor Sérgio. Aesthetics of Youth Scenes. From Arts of Resistance to Arts of Existence. *YOUNG*, Vol.24, n.1, 66-81, 2016.

FUENTE, Eduardo de la. After the cultural turn: For a textural sociology. *The Sociological Review*, Vol.67, n. 3, 552-567, 2019.



GARCÍA, José Sánchez & PÀMPOLS, Carles Feixa. In my name and the name of all people who live in misery: Rap in the wake of revolution in Tunisia and Egypt. *YOUNG*, Vol.27, n.1, 85-100, 2020.

GARRY, Fran; TIGHE, Sylvia Murphy; MACFARLANE, Anne & PHELAN, Helen. The use of music as na arts-based method in migrant health research: a scoping review protocol. HBR Open Research, 2020. DOI: <https://doi.org/10.12688/hrbopenres.13121.1>

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Oeiras: Celta, 1992.

GILL, Rosalind. Post-postfeminism? New feminist visibilities in postfeminist times. *Feminist Media Studies*, Vol.16, n. 4, 610-630, 2016.

GOTTLIEB, Joanne & WALD, Gayle. Smells like teen spirit: Revolution and women in independent rock. In: ROSE, Tricia & ROSS, Andrew (Eds.). *Microphone friends: Youth music and youth culture* (pp.250-274). New York, NY: Routledge, 1994.

GRIFFIN, Naomi. Gendered Performance Performing Gender in the DIY Punk and Hardcore Music Scene. *Journal of International Women's Studies*, Vol. 13, n. 2, 66-81, 2012.

GUERRA, Paula (2021). So Close Yet So Far: DIY Cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*. DOI 10.1080/09548963.2021.1877085. Print ISSN 0954-8963 Online ISSN 1469-3690. URL:< <http://dx.doi.org/10.1080/09548963.2021.1877085>

GUERRA, Paula. The Song Is Still a 'Weapon': The Portuguese Identity in Times of Crises. *YOUNG*, vol.27, n.1, 14-31, 2020a.

GUERRA, Paula. Cidade, pedagogia e rap. *Quaestio - Revista de Estudos em Educação*, v. 22, n. 2, 431-453, 2020b.

GUERRA, Paula. Women, migrations and rock without borders. *Cahiers du MIMMOC. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*, [Em Linha], Vol. 21, 2020c. URL : <http://journals.openedition.org/mimmoc/4458>

GUERRA, Paula. Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, Vol. 25, n.55, 19-49, 2019.

GUERRA, Paula; HOEFEL, Graça Maria da; SEVERO, Denise & SOUSA, Sofia. Women on the Move. Contributions to the aesthetics-political activism approach of Brazilian migrant women. *Cahiers du MIMMOC. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En ligne], Vol.2, 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/mimmoc/5403>.



GUERRA, Paula; BITTENCOURT, Luiza & GELAIN, Gabriela. "Punk Fairytale": Popular Music, Media, and the (Re)Production of Gender. In TEXLER SEGAL, Marcia & DEMOS, Vasilikie (Eds.). *Gender and the Media: Women's Places*. (49 – 68). Bingley: Emerald Publishing, 2018.

GUERRA, Paula; LIMA, João Carlos & PEREIRA, João Pedro. Ventos de Leste. Uma aproximação às identidades musicais dos imigrantes de Leste. *IS-Working Paper*, Vol. 3, n.41, 1-17, 2016.

HEINICH, Natalie. What does 'sociology of culture' mean? Notes on a few trans-cultural misunderstandings. *Cultural Sociology*, Vol.4, 257-265, 2010.

HUPPATZ, Kate. *Gender capital at work: Intersections of femininity, masculinity, class and occupation*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

KANEMASU, Yoko & LIKI, Asenati. 'Let fa'afafine shine like diamonds': Balancing accommodation, negotiation and resistance in gender-nonconforming Samoans' counter-hegemony. *Journal of Sociology*, 1-19, 2020.

KAPLAN, Ann E. Feminism/Oedipus/Postmodernism: The Case of MTV. In: BAEHR, Helen & GRAY, Ann (Eds.). *Women and Media* (pp.33-43). Londres: Arnold, 1996.

KELLENBERGER, Sonja. *Espaces publics et formes de mobilisation politique: le rôle des pratiques artistiques*. Paris: Programme interministériel de recherches, 2000.

KLEINBERG, S. Jay. *Retrieving women's history: changing perceptions of the role of women in politics and society*. New York: Berg, 1988.

KLOOSTERMAN, Robert. The Wayfarer: Visions of the urban in the songs of Bruce Springsteen. *City, Culture and Society*, Vol.1, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2020.100340>.

LOPES, Adriana Carvalho. A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, vol. 9, no. 2, 369-390, 2009.

FEIXA, Carles. Identidad, juventud y crisis: El concepto de crisis en las teorías sobre la juventud. *Revista Española de Sociología*, Vol.28, n.3, 2019.

LEE, Seon Young & HAN, Yoonai. When art meets monsters: Mapping art activism and anti-gentrification movements in Seoul. *City, Culture and Society*, Vol. 21, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2019.100292>

MACARTHUR, Sally; BENNETT, Dawn; GOH, Talisha; HENNEKAM, Sophie & HOPE, Cat. The rise and fall, and the rise (again) of feminist research in music: 'What goes around comes around'. *Musicology Australia*, Vol.39, n.3, 73-95,



2017.

MARTÍNEZ, Maria. Jóvenes y Feminismo ¿hacia un feminismo de la 'subversión'? *Revista Vasca de Sociologia y Ciencia Política*, Vol.43, 97-116, 2007.

MCDONALD, David. *My voice is my weapon: Music, nationalism, and the poetics of Palestinian resistance*. Durham, NC: Duke University Press, 2013.

MCROBBIE, Angela. Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, Vol.4, n.3, 255-264, 2009.

MIETTINEN, Satu; KUURE, Essi & SARANTOU, Melanie. Design for care in the peripheries: Arts-based research as an empowering process with communities. *NORDES 2019: WHO CARES*, Vol. 8, 1-11, 2019.

MILES, Steven. Young people, consumer citizenship and protest: The problem with romanticizing the relationship to social change. *YOUNG*, Vol. 23, n. 2, 101-115, 2015.

ROY, William & DOWD, Timothy. What is sociological about music?. *Annual Review of Sociology*, Vol.36, 183-203, 2010.

NUÑEZ-PUENTE, Sonia & GÁMEZ FUENTES, Maria José. Spanish feminism, popular misogyny and the place of the victim. *Feminist Media Studies*, Vol.17, n.5, 902-906, 2017.

PICKERILL, Jenny & CHATTERTON, Paul. Notes towards autonomous geographies: creation, resistance and self-management as survival tactics. *Progress in Human Geography*, Vol. 30, n. 6, 730-746, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *Estética e política. A partilha do sensível*. Lisboa: Dafne Editora, 2010.

RILEY, Sara; MORE, Yvette & GRIFFIN, Christine. The 'pleasure citizen': Analyzing partying as a form of social and political participation. *YOUNG*, Vol.18, n.1, 33-54, 2010.

SMITH, Noel; LISTER, Ruth; MIDDLETON, Sue & COX, Lynne. Young people as real citizens: Towards an inclusionary understanding of citizenship. *Journal of Youth Studies*, Vol. 8, n. 4, 425-43, 2005.

STREET, John; HAGUE, Seth & SAVIGNY, Heather. Playing the crowd: The role of music and musicians in political participation. *British Journal of Politics and International Relations*, Vol.10, n.2, 269-285, 2007.

STRONG, Catherine. Grunge, riot grrrl and the forgetting of women in popular culture. *The Journal of Popular Culture*, Vol. 44, n. 2, 398–416, 2011.

TAVARES, Breitner. Música popular rap: A rima da Guerreira. *Revista Latitude*, Vol.6, n.1, 83-104, 2012.

UPTON-HANSEN, Christopher; KOLBE, Kristina & SAVAGE, Mike. An institutional politics of place: Rethinking the critical function of art in times of growing inequality. *Cultural Sociology*, 1-20, 2020.

XIAO, Jian & QU, Shuwen. "Everybody'd Donghu": Artistic resistance and the reclaiming of public space in China. *Space and Culture*, 1-15, 2020.

ZIMMERMAN, Tegan. Intersectionality: The fourth wave of feminist Twitter community. *Atlantis*, Vol.38, n.1, 54-70, 2017.