

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

CATERINA GABRIELLA GALIOTTO PILOTO

OCUPAÇÃO FEMINISTA NA MÚSICA BRASILEIRA:

Um estudo a partir da trajetória de Karina Buhr

NITERÓI

2018

CATERINA GABRIELLA GALIOTTO PILOTO

OCUPAÇÃO FEMINISTA NA MÚSICA BRASILEIRA:

Um estudo a partir da trajetória de Karina Buhr

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

Orientação: Profa. Dra. Marina Bay Frydberg

NITERÓI

2018

CATERINA GABRIELLA GALIOTTO PILOTO

OCUPAÇÃO FEMINISTA NA MÚSICA BRASILEIRA:

Um estudo a partir da trajetória de Karina Buhr

Niterói, 21 de julho de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marina Bay Frydberg – Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Me. Mariana Gomes Caetano
Universidade Federal Fluminense

Bel. Renan do Nascimento Santos
Universidade Federal Fluminense

NITERÓI

2018

AGRADECIMENTOS

A Bento e João (e quem mais chegar), minhas sementes nesse mundo, agradeço pelo que me ensinam sobre mim e sobre tudo. Por me fazerem mover além. A Pedro, meu amor e companheiro de vida, por tanto que não sou nem capaz de nomear. Aos meus pais, pelo carinho e apoio. Agradeço em especial à Marina, que me acolheu como orientadora, indicando caminhos possíveis com toda a dedicação, paciência e carinho. À Mariana e Renan, que aceitaram a ler e avaliar esse trabalho. Agradeço ainda à todas as mulheres que se fizeram e fazem presentes na minha vida de forma transformadora. Muito obrigada.

RESUMO

Essa pesquisa apura o lugar que ocupa a mulher no atual cenário musical autoral e independente brasileiro a partir da trajetória de Karina Buhr, considerando seu álbum *Selvática* como fundamental nesse contexto. Através da contextualização do cenário independente autoral brasileiro e dos papéis de gênero instituídos na sociedade e no meio musical, aliado a um contexto social de retrocessos e avanços nos direitos humanos femininos, busco investigar de que forma a referida multi artista e sua obra se inserem e colaboram para os processos de construção dessa movimentação feminista na música brasileira.

ABSTRACT

This research examines the place that women occupy in the current Brazilian independent and authorial music scene from the trajectory of Karina Buhr, considering her album *Selvática* as fundamental in this context. Through the contextualization of the independent Brazilian author scene and the gender roles instituted in society and in the musical environment, coupled with a social context of setbacks and advances in women's human rights, I seek to investigate how the aforementioned multi-artist and his work are inserted and collaborate in the processes of construction of this feminist movement in Brazilian music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1	
Cenário musical autoral independente	11
1.1. Cooperativa Cultural Manguê, Manguêbeat	18
1.2. Movimentação autoral independente em São Paulo	23
CAPÍTULO 2	
Música feminista? Contexto histórico da mulher na música	29
2.1. Independente do século XXI	39
2.2.1. Contexto nacional de feminismos nas redes sociais	44
2.2. Movimentação feminina/ista ou a luta do som contra o silêncio	49
CAPÍTULO 3	
“Eu só sei tocar meu tamborzinho e olhe lá”: trajetória musical de Karina Buhr	57
3.1. No tambor Manguê	58
3.2. Comadres	61
3.3. “Vou tirar o tambor”	65
3.4. Sexo Ágil	69
3.5. Selvática	73
3.6. “Selváticas, elas não necessitam seu elogio”: as decorrências do álbum para Karina Buhr	77

CONSIDERAÇÕES FINAIS 80

REFERÊNCIAS 82

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende analisar o cenário musical autoral e independente brasileiro sob a ótica das compositoras. Raras são as aparições femininas como compositoras na história da música brasileira, o que pode ser explicado pela construção do imaginário feminino ao longo dos tempos, no Brasil e no mundo.

Historicamente, no cenário nacional o lugar definido para as mulheres diz respeito à sua atuação em submissão ao homem, geralmente sendo seu objeto de posse e apreciação. Obviamente essa relação se estendeu para a música, de forma que as mulheres estiveram subcategorizadas somente onde lhes era permitido, como musas inspiradoras masculinas ou como cantoras de suas letras. Assim sendo, por muito tempo as intérpretes se mantiveram como porta vozes de narrativas masculinas e o feminino se construía a partir também de narrativas masculinas. Ao longo dos anos essa realidade do imaginário feminino em um contexto social e musical se transformou com avanços da sociedade, ainda que o lugar de cantoras tenha permanecido (e ainda permaneça) como o mais adequado para as mulheres.

Considero, primeiramente, que o conceito de gênero é uma representação social construída, que se altera entre diferentes contextos, também podendo mudar dentro de uma mesma cultura, na medida em que os limites definidos para o gênero são atravessados na contemporaneidade. E, posteriormente, que as músicas e contextos musicais não só refletem manifestações culturais, mas produzem sujeitos e experiências. Assim, busco investigar se e como as práticas musicais analisadas contribuem para uma construção e transformação de novos cenários e novas possibilidades de identidades femininas na música brasileira e, em uma via de mão dupla, na sociedade.

Essa análise então se baseia na percebida crescente presença de artistas mulheres na música popular brasileira na década de 2010, em especial as compositoras, que incorporam o posicionamento feminista nas bases estéticas de suas produções em um cenário musicalmente diverso que transita por diferentes linguagens musicais. Esse panorama de organizações femininas e feministas no cenário musical brasileiro, especificamente inseridas em movimentações autorais e independentes, se fundamenta com o advento das redes sociais e se impulsiona com o contexto social mais amplo de retrocessos e conquistas dos direitos humanos femininos.

O foco dessa pesquisa se dá então na trajetória da multi artista Karina Buhr e em especial no que significou para sua carreira as consequências de seu terceiro álbum, *Selvática*, tido como

manifesto feminista e referência da explanação desse posicionamento da mulher nesse atual cenário musical brasileiro investigado. Busco a partir da análise de Selvática e da explanação da trajetória de Karina Buhr investigar as alterações desses papéis instituídos para a mulher enquanto compositora na música popular autoral e independente brasileira. Procuo também entender de que forma o referido trabalho colaborou para uma denominação feminista da artista, e as possíveis decorrências positivas para sua carreira.

A pesquisa se deu de maneira qualitativa através de pesquisa bibliográfica sobre a noção de independência musical brasileira; levantamento de discursos em mídias diversas (materiais audiovisuais como documentários e entrevistas a programas de televisão e matérias jornalísticas) e discográfico, focando analisar como esse contexto fortalece e (re)posiciona a mulher no cenário musical autoral e independente brasileiro.

Para tal, contextualizo no primeiro capítulo as movimentações independentes brasileiras até a atualidade. Destino a merecida atenção ao cenário Mangue pernambucano, nos anos 1990, por ser o contexto no qual Karina Buhr iniciou sua trajetória de experiências musicais, e à movimentação musical paulistana do final dos anos 2000, terreno de criação do álbum analisado e onde a artista está inserida atualmente. Explicito de forma breve, no segundo capítulo, o lugar que as mulheres ocuparam na música brasileira ao longo dos anos, expondo o contexto de organizações feministas nas redes sociais para finalmente observar essa movimentação autoral e independente feminina/ista na música brasileira. No terceiro capítulo explano a trajetória de Karina Buhr, pontuando os momentos em que integrou os cenários independentes supracitados, expondo algumas ativas ações feministas relacionadas à sua carreira musical. Neste capítulo ainda se situa a análise a respeito do referido álbum e das questões relativas a ele.

CAPÍTULO 1

Cenário musical autoral independente

A noção de independência musical surge como alternativa aos meios tradicionais de produção fonográfica centralizados nas grandes gravadoras multinacionais. No Brasil, essa forma de autonomia já aparecia pontual e eventualmente desde poucos anos após a introdução da fonografia no país, mas somente a partir do final dos anos 1970 que o “fenômeno independente” se popularizou no Brasil, passando a ser reconhecido enquanto tal (GALLETTA, 2014).

O músico e maestro/arranjador Antônio Adolfo em 1977 se inseriu na história da música brasileira como um marco da prática musical autoral independente ao lançar, prensar e distribuir - por não ter o aporte de grandes gravadoras- o LP *Feito em Casa*, além de lançar seu selo fonográfico próprio, o Arzanal. Galletta ressalta, à luz de Muller (2005), que essa condição pioneira de Antônio Adolfo “buscaria dar novos sentidos, inclusive estéticos, à condição independente” (GALLETTA, 2014, p. 58), pelo trabalho trazer consigo “um discurso de autoconsciência da independência – um discurso legitimador proclamado pelo artista e ressonado na imprensa”, (MULLER, 2005, p. 25 apud GALLETTA, 2014, p. 58).

Outros músicos -como João Donato e Toninho Horta-, na mesma época, também estimulavam debates sobre independência musical “na imprensa e no meio musical brasileiro, produzindo e gravando seus discos às próprias custas e sob sua própria iniciativa em estúdios; buscando, em seguida, oportunidades de contratos com as gravadoras tradicionalmente estabelecidas” (GALLETTA, 2014, p. 58), como coloca Thiago Galletta à luz de Ana Maria Bahiana (1980).

O ineditismo de Antônio Adolfo inspirou a autonomia de outros músicos, como Danilo Caymmi (LP *Cheiro Verde*, de 1977) e o grupo Boca Livre (LP *Boca Livre*, de 1979), que ultrapassou a vendagem de 80 mil álbuns¹, se tornando referência do primeiro sucesso comercial independente na indústria fonográfica brasileira (VAZ, 1988 apud GALLETTA, 2014). A dupla feminina Luli & Lucinha também seguiu a receita de Adolfo no LP homônimo em 1979, sendo as primeiras mulheres na história da música autoral independente brasileira que produziram, gravaram e distribuíram um LP, além de serem as compositoras, instrumentistas e cantoras do disco.

O cenário autônomo às estruturas das grandes gravadoras favoreceu a manifestação de demais iniciativas autorais independentes e, no início dos anos 1980, entrou em pauta uma noção de

¹ Vendas alavancadas principalmente pela reprodução de músicas na televisão e grandes rádios.

independência baseada também por inovações musicais e experiências fonográficas com a Vanguarda Paulista.

Os músicos articulados coletivamente (Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, Língua de Trapo, entre muitos outros) negavam o rótulo do movimento, por não haver unidade nas propostas estéticas e “tampouco a aglutinação ao redor de interesses comuns era espontânea” (OLIVEIRA, 2002, p. 66 apud GALLETTA, 2013, p.62. Entretanto, buscavam liberdade das formas de produção fonográfica da época, consideradas castradoras do ponto de vista criativo, através da formação de circuitos próprios de distribuição e promoção dos trabalhos. O que acabava também por expor a discussão acerca da noção de independência.

A partir da criação desses circuitos próprios e conseqüente maior visibilidade e reconhecimento², houve a contratação dos nomes mais proeminentes da Vanguarda Paulista por grandes gravadoras, e o “fenômeno independente” continuou se desenvolvendo disperso pelo Brasil.

Também nos anos 1980, se movimentava uma fértil cena autoral independente em torno do rock (principalmente subgêneros como punk e hardcore). Músicos e jovens periféricos interessados em novidades musicais faziam de algumas lojas de discos como a Baratos Afins³, Punk Rock Discos (ambas em São Paulo e localizadas na chamada Galeria do Rock) e Cogumelo Discos e Fitas (em Belo Horizonte), ponto de encontro para trocas, compra e venda de fitas cassete e demos. Para suprir a demanda que se formava nesses espaços de gravar os trabalhos desses músicos, os donos das lojas criaram selos independentes para lançar bandas da cena como As Mercenárias (*Cadê As Armas?*, 1986), Cólera (*Grito Suburbano*, 1982)⁴ e Sepultura (*Bestial Devastation*, 1985)⁵, respectivamente.

Entre o final dos anos 1980 e a década de 1990 se alavancaram, especialmente nas grandes cidades do país, outras importantes articulações autorais independentes e musicalmente diversas ao redor das culturas do rock e do hip hop, com produção de fanzines, fitas cassete, discos de vinil e, mais tarde, CDs (GALLETTA, 2014).

² Reconhecimento nesse contexto não está necessariamente relacionado à qualidade musical, mas intimamente ligado a maior popularidade do artista pelo público e pela indústria fonográfica.

³ A gravadora também lançou 3 discos de Itamar Assumpção no início dos anos 1990.

⁴ O LP é um álbum coletivo lançado com músicas das bandas Olho Seco, Inocentes e Cólera.

⁵ Esse Slip LP continha, do outro lado do disco, o álbum *Século XX* da banda Overdose.

Paralelamente, se consolidava o funk carioca, oriundo da década de 1970, especialmente a partir da gravação do álbum *Funk Brasil Vol. 1*⁶ (Polygram, 1989) do DJ Marlboro, em uma relação que não se beneficiava do aporte de uma major⁷ além do estúdio de gravação.

Em São Paulo, os Racionais MCs lançavam de forma independente o primeiro EP autoral *Holocausto Urbano* (Zimbabwe, 1990). Músicos da cena underground do Rio de Janeiro, especialmente da capital carioca e de Niterói e São Gonçalo (como as bandas Funk Fuckers e Tornado, e os MCs Black Alien e Speed Freaks) se articulavam em importantes espaços como o Garage Art Club⁸, Circo Voador e festivais como o SuperDemo⁹.

Houve uma expansão progressiva no número de pequenas gravadoras independentes espalhadas pelo país, como a Banguela Records¹⁰ (São Paulo/SP), Rock it (Rio de Janeiro/RJ) e Monstro Records (Goiânia/GO) paralelamente ao surgimento de festivais de música independente como Abril Pro Rock (Recife/PE, 1993), Juntatribu (Campinas/SP, 1993), Humaitá Pra Peixe (Rio de Janeiro/RJ, 1994), e Goiânia Noise (Goiânia/GO, 1995). Essas gravadoras independentes aliadas aos festivais, que eram apoiados por veículos de comunicação (como a MTV Brasil) e imprensa (como a Revista Bizz) deram suporte para artistas, Boi Mamão (Curitiba/PR), Planet Hemp (Rio de Janeiro/RJ) e Chico Science & Nação Zumbi¹¹ (Recife/PE) alcançarem certo “reconhecimento” em nível nacional.

⁶ A primeira compilação de músicas do estilo gravadas em português, embora gravado em uma grande gravadora, não teve o suporte que se esperava de uma major: “qualquer grupo, qualquer artista de outro segmento, eles botavam na televisão, eles investiam, eles gastavam. E tudo que era do funk não. (...) Eles contavam muito com os nossos veículos de comunicação. O funk mostra que sempre vendeu independente estando na gravadora. Então, pô (sic), se eu vou vender estando na gravadora, eu vou ser independente. Pra quê que eu vou estar na gravadora?” (Entrevista concedida por DJ Marlboro ao episódio 03 da série O Outro Lado do Vinil, do Canal Brasil. Exibição em 19 de Julho de 2015).

⁷ Grandes gravadoras ou grandes conglomerados internacionais que detém o controle da indústria fonográfica.

⁸ O Garage, como era conhecido, iniciou como estúdio em 1988 e teve o primeiro show de estreia como casa noturna em 1991. Foi essencial na história da cena independente carioca, sendo palco para bandas também da cena autoral independente nacional. Se apresentaram diversas bandas como Volkana (DF), Ratos de Porão (SP) e as cariocas Suínos Tesudos, Piu Piu e Sua Banda e Gangrena Gasosa.

⁹ O festival criado em 1994 -que posteriormente se estendeu a São Paulo e Belo Horizonte- se tornou um selo ligado ao selo especializado em novos artistas da major Sony Music Brasil, o Chaos (que já havia lançado Chico Science & Nação Zumbi) e lançou álbuns de artistas da cena como a carioca Planet Hemp e a pernambucana Jorge Cabeleira & o Dia em que Seremos Todos Inúteis em 1995.

¹⁰ Foi um relevante selo musical ligado a Warner Music Brasil criado em 1994 por Carlos Eduardo Miranda em parceria com alguns membros da banda Titãs. Lançou diversas bandas independentes da época como Little Quail and The Mad Birds (Brasília/DF), Maskavo Roots (Brasília/DF) e Graforrêia Xilarmônica (Porto Alegre/Rio Grande do Sul). Encerrou as atividades em 1995, dando continuidade aos trabalhos no selo Excelente Discos, da gravadora Polygram. Os álbuns Raimundos, dos Raimundos, e Samba Esquema Noise, do Mundo Livre S/A, lançados pelo selo foram listados entre os 100 maiores discos da música brasileira pela revista Rolling Stone Brasil em 2007. Cf. <http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira>. Acesso em: 10/05/2018.

¹¹ Utilizarei em algumas situações a sigla CSNZ para me referir à banda.

Segundo Pena Schmidt, sócio diretor do selo independente Tinitus, o “boom de [selos] independentes dos anos 90 é reação à consolidação do grande mercado [das grandes gravadoras]”¹². É importante pontuar que essa autonomia dos selos e gravadoras independentes era principalmente no que tange a liberdade criativa. A distribuição dos álbuns gravados era fase majoritariamente dominada pelas grandes gravadoras em parceria com selos independentes, que se atrelavam em uma relação mais de cooperação do que de empresa/artista contratado, para viabilizar os custos da produção do álbum e também o acesso ao público em todo o país.

De certa forma, selos independentes também funcionavam como laboratório de artistas para grandes gravadoras, na medida em que aquelas testavam novos nomes e então estas decidiam por englobar ou não artistas, focando na distribuição e comercialização das produções (DIAS TOSTA, 2000; VICENTE, 2001 apud GALLETTA, 2013), já que para a grande maioria das bandas da época, a condição para alcançar um reconhecimento em nível nacional era o contrato com grandes gravadoras (idem).

Bandas como Raimundos (Brasília/DF) e Virgulóides (São Paulo) optaram por migrar posteriormente para grandes gravadoras. Outras bandas como Mundo Livre S/A e banda Eddie (ambas pernambucanas) pertencentes a movimentação Mangubeat, a qual falarei com maior precisão posteriormente, permaneceram na *independência por opção* (Santos, 2016).

De acordo com Micael Hershmann (2010, P.37), desde a segunda metade dos anos 1990 ocorreu um processo de transição da indústria da música no mundo, especialmente pela acelerada desvalorização dos fonogramas, em conjunto com “o crescente interesse e valorização da música ao vivo executada especialmente nos centros urbanos”, e a vertiginosa utilização das novas tecnologias e redes sociais como reestruturadoras do mercado”.

A partir da década de 2000 houve uma gritante facilitação dos processos de produção, reprodução e distribuição dos trabalhos musicais gravados por conta do crescimento da internet, com a ampliação da conexão de banda larga e melhoria das tecnologias de downloads e streaming além da expansão e popularização das redes sociais (VICENTE, 1996 apud GALLETTA, 2014), como o Orkut, o Myspace e a brasileira Trama Virtual. A Trama Virtual foi uma plataforma digital criada em 2002 para divulgação de músicas de bandas independentes que não eram contratadas pela gravadora Trama¹³. O site disponibilizava -até o encerramento das atividades em 2013- músicas gratuitamente, financiadas por grandes empresas, de forma que o consumidor não pagasse por elas e que o artista fosse remunerado pelos downloads. Segundo Gustavo, ex-guitarrista e vocalista da

¹² Entrevista concedida por Pena Schmidt à série O Outro Lado do Disco do Canal Brasil. (Ep. 2. Temp.1. Exibição em 12 de Jul de 2015).

¹³ Criada em 1998 por João Marcelo Bôscoli, tinha como uma das principais atribuições fomentar a cena musical independente, com apoio financeiro de empresas privadas como o Grupo VR (Vale Refeição).

banda Ecos Falsos, “naqueles meados dos anos 2000 o site realmente foi o lugar que todo mundo ia pra saber o que estava rolando no mundo independente”. Lançou álbuns de artistas como Rumbora (Exército Positivo Operante, 2000), Nação Zumbi (Nação Zumbi, 2002) e Cansei de Ser Sexy (Cansei de Ser Sexy, 2005).

Outra importante gravadora desse cenário foi a Deckdisc¹⁴, conhecida por ser totalmente independente por centralizar as fases da produção do disco desde a gravação até a distribuição. Lançou álbuns de músicos independentes autorais como Pitty (Admirável Chip Novo, 2003), Dead Fish (Zero e Um, 2004) e Ludov (O Exercício das Pequenas Coisas, 2005).

Jornalistas e críticos musicais indicavam o aparecimento de uma nova cena autoral independente brasileira, na segunda metade dos anos 2000 (FLÁVIO JÚNIOR; ORSOLINI, 2008)¹⁵, apontando as seguintes características em comum entre os músicos: produção musical sem utilização do aporte de grandes gravadoras; uso da internet como ferramenta essencial para a divulgação de seus trabalhos; parcerias em shows e discos de outros artistas, o que denotava um senso colaborativo e cooperativo entre eles; e valorização de influências musicais da MPB, especialmente dos anos 60 e 70, tanto em parcerias em shows e discos quanto na sonoridade das criações. O caso de músicos como Curumin (SP), Macaco Bong (MT) e Fernando Catatau (Fortaleza), além do núcleo de produção Instituto (SP) e do coletivo Orquestra Imperial. Ocuparam com apresentações ao vivo espaços como o Studio SP (SP) e Cinemathèque (RJ) e diversos festivais que faziam um “circuito articulado de eventos voltados ao fomento do mercado nacional independente e à circulação pelo país de diversos artistas, com carreiras de significativa duração estabelecidas fora das estruturas tradicionais da grande indústria” (GALLETTA, 2014, p. 66) -No Ar Coquetel Molotov (Recife, 2005) e Festival Indie Rock (São Paulo, 2007), - impulsionados pela imprensa online -como as revistas Bravo! e O Grito!.

A expansão da internet também possibilitou outra forma de realizar projetos culturais independentes, o financiamento coletivo (crowdfunding), que se popularizou no Brasil no final da década de 2000. Através de sites como o Kickante e Catarse, artistas colocam para o público a possibilidade de contribuir e participar da realização de produções artísticas por meio de doações monetárias, geralmente com alguma compensação para o colaborador: “(...) é possível, por exemplo, que um artista divulgue um valor necessário para a produção de seu próximo disco, estabelecendo, em contrapartida, que aqueles que contribuírem “receberão em troca” - a depender

¹⁴ A gravadora foi fundada em 1998 por João Augusto Ramos, que nos anos anteriores havia sido diretor artístico da Polygram e EMI (ambas majors multinacionais) e é, desde 2009, um dos proprietários da fábrica de discos de vinil Polysom. Cf. <http://polysom.com.br/site/a-fabrica>. Acesso em 21/05/2008. Acesso em 20/05/2018.

¹⁵ Cf. https://www.carranca.com.br/bravo/musica_chegadesaude.shtml. Acesso em 20/05/2018.

da taxa doada - entradas para shows, edições de luxo dos discos, a versão em vinil do trabalho.” (GALLETTA, 2013, p. 201).

Os processos de gravação passaram então a poder ser realizadas tanto por parte das gravadoras pequenas quanto pelos próprios artistas, acirrando a relação entre músicos e público, colaborando para a atividade dessa cena musicalmente diversa.

Os artistas, agentes da criação artística, aproximam-se do processo de produção, antes intermediado e realizado pela grande indústria que, na atual conjuntura, passa a ocupar-se especialmente das etapas de gerenciamento de produto, marketing e difusão. O mercado começa a oferecer uma profusão de estilos, subgêneros e mesclas de toda sorte. (DIAS, 2000, p. 41).

Assim, a cena autoral independente brasileira dessa época foi marcada pela abundante efervescência de bandas e coletivos do país inteiro, e especialmente por uma “nova geração de cantores e compositores” (JÚNIOR; ORSOLINI, 2008)¹⁶.

Em matéria¹⁷ datada do ano de 2011 o jornalista Eduardo Nunomura destacou um cenário da música brasileira onde “músicos e bandas rodam por festivais, são bem-recebidos por casas noturnas, gravam seus CDs e, não raras vezes, estouram com uma única faixa que circula primeiro entre os amigos”, conectados a uma rede de pessoas e coletivos, especialmente centrada em São Paulo, que passa despercebida pela grande mídia (e quando se tornam reconhecidos por elas já eram muito conhecidos pelo público através das redes sociais).

Galletta (2014) elucida que é fundamental também para o entendimento da cena musical independente desse período pontuar a importância da existência de “associações e circuitos de festivais, como a pioneira e já finada Abrafim (Associação Brasileira de Festivais Independentes, fundada em 2005 por produtores de 13 festivais), a FBA (Festivais Brasileiros Associados), o Circuito Fora do Eixo e a Rede Brasil de Festivais (RBF)” (idem, p. 66). Segundo o teaser¹⁸ da Rede Brasil de Festivais Independentes de 2012, o cenário era composto por 107 festivais distribuídos por 88 cidades brasileiras, e incluía 6000 artistas.

Cilmara Bedaque (2012)¹⁹ classificou como de alta qualidade e diversidade músicos “muito independentes, sim, senhor”, centrados em uma cena caracterizada pela mediação das redes sociais,

¹⁶ Cf. Idem.

¹⁷ Cf. <http://farofafa.cartacapital.com.br/2011/12/13/a-rede-que-a-midia-nao-ve/>. Acesso em 20/05/2018.

¹⁸ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=rmseWhrT1FA>. Acesso em 20/05/2018.

¹⁹ Cf. <http://farofafa.cartacapital.com.br/2012/01/23/e-de-graca-meu-rei/>. Acesso em 20/05/2018.

que disponibilizam “na rede seus novos trabalhos para download gratuito”, citando músicos como Karina Buhr (Longe de Onde, 2011), Academia da Berlinda (Berlindance, 2011) e Lirinha (Lira, 2011). Todos oriundos de Pernambuco que dialogam com o cenário autoral independente da década de 1990.

Em 2010, o Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à Informação da Universidade de São Paulo citado por Thiago Galletta (2013) relatou que por conta do acesso aos meios de distribuição e promoção da internet, “um dos aspectos que hoje diferencia a cadeia produtiva é que (...) os artistas que recorrem à cena independente conseguem sobreviver nela de forma continuada e não de adotarem essa estratégia apenas em caráter transitório - até serem contratados por uma gravadora de médio ou grande porte, funcionando no modelo de sistema aberto, ou até abandonarem a carreira musical” (GPOPAI-USP, 2010, p. 74 apud GALLETTA, 2013, p. 65). O músico, então, passa a poder decidir por ser independente ou não. De acordo com Renan Santos (2016) são duas as formas possíveis do artista se relacionar com a independência musical: por condição ou por opção. A noção de *independência por condição* é relacionada à sua necessidade de viabilizar a produção por outro meio que não aos modos das grandes gravadoras. O artista então tende a centralizar fases do processo produtivo frente a uma falta de alternativa, se condicionando a essa situação de independente mas como passageira, até que se torne possível o contrato com uma grande gravadora. A ideia de *independência por opção* é uma forma de produção deliberadamente mais autônoma, na qual o artista define por esse formato que centraliza as etapas da cadeia produtiva para garantir maior liberdade artística e também maior retorno financeiro, considerada uma decisão ideológica porque pretende de forma intencional ir contra a lógica das majors.

Contudo, não são categorias que se opõem e nem se hierarquizam, podendo o artista circular entre ambas. Nesse contexto, é importante pontuar a crescente atuação de empresas privadas de fora do ramo fonográfico inseridas na indústria musical desse período como apoiadoras e mediadoras entre os universos mainstream²⁰ e independente, através do suporte de patrocínios e editais para viabilização de trabalhos autorais. É o caso dos projetos Natura Musical, Conexão Vivo e Oi Música das respectivas empresas Natura, Vivo e Oi, sendo a primeira mais atuante no atual cenário autoral independente. Ao entender que a filiação das suas marcas à expressões culturais e especialmente à música agrega valor positivo, apoiaram projetos de artistas independentes como Anelis Assumpção (São Paulo), Luedji Luna (Bahia) e BNegão & Seletores de Frequência (Rio de Janeiro).

²⁰ Referente à produção musical relacionada às grandes gravadoras.

Galleta (2014), a respeito da cena musical independente, diz que a noção de independência tida a partir dos discursos de artistas, produtores, jornalistas e público terminam por configurar a cena como tal. O termo independente não é, portanto, consensual e carrega disputas de sentido: é relacionado às formas de produção autônoma às majors, podendo ainda permear esse universo, e também diz respeito ao compartilhamento de ideais comuns de estética, política e cultural. Parece correto afirmar que a noção de independência musical atual está principalmente atrelada às novas condições postas para a produção fonográfica que é autônoma ou está inserida em um contexto alternativo às grandes gravadoras, a partir do aparecimento e desenvolvimento das tecnologias digitais, através das articulações de artistas, num cenário essencialmente favorável ao exercício da criatividade.

1.1. Cooperativa Cultural Manguê, Manguêbeat

A Cooperativa Cultural Manguê se refere à cena autoral independente criada em Recife no início da década de 1990. Ao contrário do termo Manguêbeat da forma que é comumente usado, restringindo a uma fusão musical de ritmos populares locais com elementos pop, não diz respeito somente à criação e inovação estética, mas traduz formas específicas de criação, produção e distribuição da época (NERCOLINI E BEZERRA, 2013).

Desde meados dos anos 1980 “havia [no cenário cultural da cidade] uma cena alternativa ligada ao metal e ao punk construída por meio de práticas underground de produção e divulgação” (idem, p. 148), na qual estavam inseridos articuladores e músicos de bandas da cena Manguêbeat - como é o caso de Fred Zero Quatro, da banda mundo livre s/a. Nessa direção, a Cooperativa Cultural Manguê surgiu como mobilização coletiva de formas independentes de produção musical.

A despeito do que se produzia nas periferias de Recife, a sensação de abandono cultural em que vivia a cidade nesse período se registrou de forma escancarada sob a alcunha de "quarta pior cidade do mundo"²¹. Como conta Fred Zero Quatro "Havia um clima que eu achava que era como

²¹ Trecho da música Antene-se de Chico Science & Nação Zumbi se referindo à uma pesquisa feita pelo Institut Population Crisis Committee de Washington e divulgada no Jornal do Commercio de Pernambuco em 26/11/1990 que colocava Recife como a “quarta pior cidade do mundo para se viver”. Cf. <http://www.overmundo.com.br/overblog/do-manguê-ao-manguêbeat>. Acesso em 21/05/2018.

se fosse uma comunidade inteira doente, uma comunidade inteira sofrendo de depressão e a gente precisava inventar uma nova cena na cidade.”²²

Havia um sério problema porque não acontecia nada na cidade, e a gente também não tinha dinheiro pra sair da cidade, então havia o dilema: mudar a cidade ou mudar de cidade. A gente foi obrigado a começar a fazer alguma coisa (...) e aquele grupo de amigos que mais tarde viria a criar essa cena chamada Mangubeat começou a se organizar e fazer festas. As primeiras festas eram no bairro do Recife, que é o bairro do porto. Na época era um bairro escuro, que (...) basicamente de noite só tinha prostituta e os marinheiros, vagabundos... Mas ali havia uns lugares incríveis pra festas e a gente alugava esses lugares, que é (sic) muito barato. A gente tocava um tipo de música muito nova, muito radical, qualquer coisa de hip hop a rock, ou dos primeiros discos de música eletrônica que chegavam em nossas mãos. Então era uma música muito diferente da que se ouvia nas rádios, na televisão... E as pessoas que frequentavam essas festas acabaram se conhecendo e formando as bandas. (Dj Dolores)²³

A solução encontrada pelos músicos Chico Science, Fred Zero Quatro, Dj Dolores e Siba, entre outros, foi "injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife" (ZERO QUATRO, Fred e LINS, Renato 1992)²⁴. O caráter colaborativo da cena se manifestava aos modos ideológicos punk "faça você mesmo", na medida em que se colocava urgente a necessidade dessa movimentação. As parcerias se davam de diversas maneiras²⁵, desde a facilitação de divulgação da cena através de amigos que trabalhavam na imprensa local, passando pela gravação de músicas de outras bandas e produção dos discos.

Pernambuco estando de fora do circuito mercadológico propício para produções artísticas locais, era comum, desde a década anterior, a realização de festivais e apresentações de shows de expressões musicais variadas para garantir a viabilidade financeira e público presente, tornando o

²² Entrevista concedida à série documental Brasil, Brasil da BBC Four. Ep. 03. 2007.

²³ Idem.

²⁴ O que seria um release da cena para enviar à imprensa acabou por se transformar no Manifesto do Mangubeat, o Manifesto Caranguejos com Cérebro, redigido por Fred 04 e pelo jornalista Renato L. e posteriormente impresso no encarte do álbum Da Lama Ao Caos de Chico Science & Nação Zumbi.

²⁵ São exemplo das parcerias a criação em 1995 do programa Mangu Beat, da rádio Caetés FM, por Renato L e Hélder Aragão (que viria a ser o DJ Dolores), que contava com a locução de Stela Campos (da banda Lara Hanouska; as gravações das músicas *Computadores Fazem Arte* de Fred Zero Quatro (mundo livre s/a) por CSNZ no álbum Da Lama Ao Caos; *Criança de Domingo*, de Cadão Volpato (da banda Funziona Senza Vapore, que também tinha como integrante Stela Campos, quem fez a música chegar aos ouvidos de Chico Science), por CSNZ no álbum Afrociberdelia; *Quando a Maré Encher*, de Fábio Trummer (banda Eddie), gravada pela Nação Zumbi (Rádio S.amb.A); e *Musa da Ilha Grande* do álbum Samba Esquema Noise da mundo livre s/a, que teve a participação de Gilmar Bola 8, Toca, Gira, Canhoto e Dengue, da CSNZ. Outros exemplos de associação entre os músicos foram os debut álbuns do Devotos do Ódio e Sheik Tosado -Agora Tá Valendo (1997) e Som de Caráter Urbano e de Salão (1999)- terem contado com a produção de integrantes do CSNZ, Lúcio Maia e Pupilo, respectivamente.

cenário favorável à diversidade do Mangue (NERCOLINI E BEZERRA, 2013). Bares como a Soparia²⁶, Frank's Drinks e Rabo de Arraia²⁷, foram locais fundamentais para a cena, por serem espaços que propiciavam os encontros musicais noturnos com apresentações de novidades musicais de diferentes vertentes estéticas em um momento em que não se atentava para a produção criativa e cultural da cidade. Os festivais Abril pro Rock (1993-atualmente), Rec-Beat (1995-atualmente) e Festival de Inverno de Garanhuns (1991-atualmente) também foram importantes para a efervescência da cena, sendo o primeiro mais relevante no destaque de bandas do Mangue como Cavalos do Cão, Faces do Subúrbio, Matalanamão, Devotos do Ódio, Querosene Jacaré, Dona Margarida Pereira & Os fulanos, Lara Hanouska, Sheik Tosado e Comadre Fulozinha.

A principal definição da cena veio de uma analogia com o manguezal: um ecossistema cultural tão rico e diversificado quanto o ecossistema costeiro. Bandas como Cascabulho, Devotos do Ódio²⁸ e Jorge Cabeleira & o Dia em Que Seremos Todos Inúteis são exemplos da pluralidade musical desse cenário. Segundo o cantor e compositor pernambucano Lenine, o Mangue "não é um movimento pelo conceito (...), é uma movimentação, (...) [pois] em momento nenhum houve unidade estética que juntasse essas facções. O manguebeat é uma maravilhosa movimentação porque celebrou a diferença." ²⁹

A cena criada por jovens periféricos e de classe média de Recife, que tomou como símbolo uma antena parabólica fincada no mangue, era influenciada principalmente pelo rock, através do punk e hardcore, rap, samba e música popular tradicional local. A proposta, segundo Chico Science, era "pegar os ritmos regionais e incrementar, redimensionar, dando uma nova visão e isso com toda a bagagem pop mundial [que tinham]"³⁰. Agregou então elementos urbanos e noções acerca da globalização, contrapondo generalizações ligadas a identidade cultural local, que eram "ora modelos estereotipados formulados pela mídia de alcance nacional sediada no eixo Rio-São Paulo, ora imagens materializadas pela produção artística do Movimento Armorial"³¹ (NERCOLINI E BEZERRA, 2013).

²⁶ Bar localizado em Recife cujo proprietário era Roger de Renor, produtor cultural mencionado na música Macô - "cadê Roger?" - do álbum Afrociberdelia de CSNZ.

²⁷ Bar localizado em Olinda que foi palco do festival Viagem ao Centro do Mangue organizado de forma autônoma por Chico Science e Fred Zero Quatro em 1990, onde se apresentaram as bandas mundo livre s/a, Loustal, e Chico Science e Lamento Negro (sendo essas duas últimas projetos de Chico Science).

²⁸ Em 2000 passou a se chamar somente Devotos.

²⁹ Entrevista concedida à série documental Brasil, Brasil da BBC Four. Ep. 03. 2007.

³⁰ Idem.

³¹ Segundo Marildo Nercolini e Amílcar Bezerra (2013), a ideia do movimento dos anos 1970 "consistia na construção de uma arte pretensamente nacional que privilegiasse, como matéria-prima simbólica, certas manifestações culturais do meio rural nordestino, especificamente em seus traços estéticos mais aparentados com o barroco e o medievo ibéricos" (idem). Ariano Suassuna, idealizador e líder do movimento dos anos 1970, "entendia que o artista brasileiro teria por

A apropriação dos ritmos tradicionais, porém, não era pensada associada às estéticas armoriais, tampouco de maneira folclórica. Ao contrário, era feita de forma a reconhecer e valorizar as raízes culturais brasileiras. De acordo com o compositor e rabequeiro Siba (da banda Mestre Ambrósio):

Vimos dos anos 80, onde só se ouvia rock'n'roll do sudeste, ou alguns ritmos comerciais do rádio e por toda a parte, [então] começamos a falar sobre diversidade e a tocar música diferente e misturar música diferente e conversar sobre olhar com respeito para a tradicional música do nordeste.³²

O maracatu, ritmo criado em Pernambuco pelos escravos de origem africana que remontavam a corte negra do Congo brincando no carnaval, foi o principal ritmo popular tradicional nordestino agregado, mesmo que de formas distintas nas produções dos artistas mais proeminentes da cena -como CSNZ e Mestre Ambrósio-, ao lado do também pernambucano ritmo frevo -banda Eddie. Tem suas raízes na Zona da Mata, área rural dos canaviais, muito embora não fosse mesmo ali valorizado anterior à eclosão do Mangue:

Maracatu não era popular como agora. No começo era das zonas rurais. Ninguém queria saber a respeito, somente as pessoas dessa região gostavam. Mesmo aqui, somente as pessoas pobres queriam saber. Depois do começo dos 90's, começou a ser visto como algo valioso." (Siba)³³

Essa atenção, então, à música popular de Pernambuco, tanto a tradicional quanto a dessa cena autoral independente, só se deu após o resgate contemporâneo dessas batidas das classes populares. Assim, a valorização da cultura popular tradicional pernambucana pelo grande público e pelos próprios contrerregimes ocorreu principalmente pelo reconhecimento nacional e internacional do Manguebeat através das bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. Em 1994 ambas lançaram seus álbuns de estreia *Da Lama Ao Caos* (CHAOS/SONY) e *Samba Esquema*

missão inspirar-se nas culturas populares rurais para delas extrair a matéria prima de uma pretensa arte erudita nacional" (idem).

³² Entrevista concedida à série documental *Brasil, Brasil* da BBC Four (Ep. 03. 2007).

³³ Idem.

Noise (Banguela/Warner), respectivamente. O lançamento dos álbuns em data próxima ajudou a catapultar a cena, assim como o fato de CSNZ ter tido o suporte³⁴ de uma major.

Nesse sentido, vale pontuar que essas bandas estavam inseridas em um cenário em que era considerado necessário o contrato por uma grande gravadora para atingir o reconhecimento em nível nacional. Ainda que o primeiro álbum de CSNZ tenha sido lançado por uma grande gravadora, e, assim como a banda mundo livre s/a, tenham sofrido aparas e ajustes nas gravações, mesmo esta última estando contratada por um selo independente de uma grande gravadora, o caminho percorrido até então se mantivera na articulação independente característica da Cooperativa Cultural Manguê.

É importante mencionar que, através da análise das entrevistas e bibliografia pesquisada é perceptível a baixa presença de mulheres compondo esse cenário, uma constante nas movimentações autorais independentes brasileiras. Falando a respeito de sua participação nesse contexto de pelas poucas mulheres nesse cenário, Karina Buhr pontua:

Sempre foi muito difícil, nas bandas também, na verdade. (...) “Tinha [machismo] no rock and roll também, né (sic). Durante muito tempo eu era a única mulher nas bandas de Recife (...) Tinha mulher em orquestra, em banda sinfônica, tocando violino, tocando piano, flauta. Mas nesse cenário manguêbeat...”³⁵

O discurso musical, de forma geral, também marcou a cena. É provável que, principalmente pelo fato dos músicos do cenário Manguêbeat serem majoritariamente oriundos das classes sociais marginalizadas, então inseridos nas periferias e classes não dominantes, possuam um discurso contra-hegemônico e o tenham exposto em suas produções. Fairclough (2001) considera o discurso como prática social capaz de construir e reproduzir a realidade social e compor o sujeito. E, segundo Fernandes (2007, p.33), em “a voz desse sujeito revela o lugar social; logo, expressa um conjunto de outras vozes integrantes de dada realidade histórica e social”. Em sua maioria, as músicas carregam críticas à ideologia, sendo esta uma ferramenta de dominação de classe e um processo de tornar as ideias da classe dominante como ideias de todas as classes sociais e, então, ideias dominantes (CHAUÍ, 1980). Os músicos do Manguê utilizaram então suas músicas³⁶ para

³⁴ O contrato com o selo Chaos da Sony levou à veiculação de músicas da banda nas rádios em âmbito nacional e à presença da música Praieira na telenovela Tropicaliente (1994) da Rede Globo, por exemplo.

³⁵ Entrevista concedida à Charles Gavin no programa Som do Vinil.

³⁶ Exemplos são as músicas *Faz Parte do Cotidiano*, da banda Devotos do Ódio; *Édipo, O Homem Que Virou Veículo*, da mundo livre s/a e *Quando a Maré Encher*, da banda Eddie.

contestar o status quo, passando a ser instrumento de representação e emancipação social das classes marginalizadas.

Essa articulação coletiva do cenário autoral independente que surgiu em Recife nos anos 1990 trouxe olhares para a música popular local, tradicional e contemporânea, transformando assim a cidade, o estado e o país na base musical, movimentando e abrindo caminhos para uma nova forma de se pensar e valorizar a música brasileira, permitindo novos formatos criativos para uma nova geração de músicos brasileiros.

1.2. Movimentação autoral independente em São Paulo

Ronaldo Bressane em matéria para a revista Trip (2009) apostou em “nove novos artistas essenciais da música brasileira e constatou que a cena atual é quase uma orgia: todo mundo toca com todo mundo e o prazer é geral”³⁷. A matéria indicava músicos que não são originários de São Paulo mas tinham a cidade como base. Colocou ainda a facilidade posta pelas redes sociais de se produzir um disco como uma dificuldade para revelar verdadeiros bons nomes da música brasileira, elegendo como o supracitado da nova música autoral as compositoras e cantoras Céu e Thalma de Freitas, o guitarrista Fernando Catatau, o multiinstrumentista e produtor Daniel Ganjaman, os cantores e compositores Hélio Flanders, Junio Barreto, Rômulo Fróes, Tatá Aeroplano e Kassim.

O jornalista indicou o que parece ser a definição mais condizente no que diz respeito à independência musical desse cenário: interdependência. Os músicos, apesar de não utilizarem as engrenagens das grandes gravadoras e, nesse sentido, serem independentes, carregam um senso colaborativo -a mais marcante característica da cena- onde dependem entre si: um músico trabalha com outro(s) de diversas maneiras, seja através da gravação de músicas compostas pelo(s) parceiro(s), participando de alguma forma dos álbuns ou dividindo palco em diversos projetos. Nesse caminho, é fundamental mencionar o primeiro álbum homônimo do Mamelô Sound System de 2000 como pioneiro na noção de produção coletiva:

Fruto de delírios lisérgicos dentro de um estúdio descolado no xaveco, o disco de estréia do MSS lançou no país o conceito de coletivo, muito antes da palavra ter se tornado sinônimo de pilantragem e armação. Na época, o termo vigente era "núcleo de produção", formado então por Rodrigo Audiolandro, Alexandre Basa e Daniel Bozio. Acendendo uma vela pro Orgânico e outra pro Digital, esse álbum conta com aparições de Afrika Bambaataa,

³⁷ Cf. <https://revistatrip.uol.com.br/trip/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade>. Acesso em 22/05/2018.

Rappin' Hood, Dj Markey, Paula Lima, Thaíde & Dj Hum, Geanine Marques, Sapotone, Dj Nuts, mais integrantes da Nação Zumbi e do mundo livre S/A (MAMELO SOUND SYSTEM)³⁸.

O lançamento do álbum de estreia do Instituto *Coleção Nacional*³⁹ em 2002 também ilustra nesse contexto, um momento inicial de criação colaborativa entre músicos de “vertentes musicais distintas como rap, rock, dub, samba, coco, manguebeat – algo que irá se apresentar anos mais tarde como uma característica fundamental da chamada “cena paulistana” (GALLETTA, 2013, p.178).

Cabe ressaltar que a forma como se desenvolveu a consolidação dessa movimentação autoral independente residente na capital paulistana, principalmente no que tange a diversidade musical e crossover entre elementos de gêneros e estilos musicais e do senso colaborativo desses artistas, se deve muito a presença de músicos de outros estados, principalmente pernambucanos e cearenses -os casos de Jorge Dupeixe, Dengue e Pupillo da Nação Zumbi e Fernando Catatau, da Cidadão Instigado- que radicaram em São Paulo. Muitos deles contemporâneos a cena Mangue, quando não pertencentes a ela, “passaram a circular pela cidade, fomentando ainda mais a cena local” (PRETO, 2013)⁴⁰ ilustrando o que pode ser encarada, guardadas as devidas particularidades, como uma “herança” ou forte influência dos modos de criação e produção da cena autoral independente pernambucana dos anos 1990.

Possivelmente pela vontade de produzir música com liberdade artística aliada a viabilidade tecnológica de fazê-la, os músicos desse cenário possuem então, uma relação baseada na troca criativa entre si com uma postura análoga a ideologia punk “faça você mesmo”, como no cenário Mangue, viabilizando assim o surgimento de variadas possibilidades de projetos e parcerias inusitadas. Em debate realizado na Funarte em São Paulo-SP (2012), Daniel Ganjaman, na época do Instituto, elucida a forma como se desenvolveu a questão das parcerias por músicos de vertentes musicais distintas:

³⁸ Cf. <http://www2.uol.com.br/mamelo/>. Acesso em 21/05/2018.

³⁹ “O disco contou com a participação do próprio Instituto (composto pelos produtores e multiinstrumentistas Daniel Ganjaman, Tejo Damasceno e Rica Amabis), dos grupos Z’África Brasil e Bonsucesso Samba Clube, dos músicos M. Takara, BNegão, Otto, Daniel Bózio, Dengue, Pupilo, Fred Zero Quatro, Rappin Hood e Sabotage. O *Coleção Nacional* trazia ainda, em uma das faixas os Los Sebozos Postizos – projeto paralelo da banda Nação Zumbi dedicado a “releituras manguebeat” da obra de Jorge Ben dos anos 1960 e 1970. A presença de músicos pernambucanos (integrantes da Nação Zumbi, Fred Zero Quatro, Otto) morando em São Paulo a partir do início dos anos 2000, tem sido destacada como um importante elemento no processo de formação da “cena paulistana” (GALLETTA, 2014, p. 178)

⁴⁰ Entrevista concedida por Marcus Preto ao Blog Banda Desenhada. Cf.

<http://bandadesenhada01.blogspot.com/2013/09/venha-ate-sao-paulo-ver-o-que-e-bom-pra.html#more>. Acesso em 12/06/2018),

(...) [o rap] tinha até uma certa ligação com o punk por conta do skate (...) Sempre tinha uma banda de rap tocando nas coisas que a gente fazia [fazendo referência à sua participação na cena punk paulistana dos anos 1990], e isso foi super importante. (...) Conforme foi se dando essa ligação prática, de estar convivendo um com o outro, de estar tocando junto com outras bandas que tinham a ver com esse outro universo... Eu lembro de ter show de bandas de punk, como o Pin Ups, sendo banda de apoio do Pavilhão Nove [grupo de rap], por exemplo. Ou com o DMN [grupo de rap]. Quer dizer, bandas punk tocando como banda de apoio com grupos de rap ... Começou a existir essa junção, e isso começou a fazer muito sentido, até pela forma de trabalhar. Que eu acho que o mais importante hoje em dia nessa ligação que a gente tem, das pessoas que a gente trabalha aqui em São Paulo – que acabou se tornando um cenário que inclui acho, a Tulipa Ruiz10, o Marcelo Jeneci11, o Criolo, todos esses projetos que envolvem o Kiko [Dinucci], o [Marcelo] Cabral... E algumas pessoas ligadas ao próprio rap, como o Emicida, o Sombra, o Kamau, o Z'África Brasil, toda essa conexão de grupos que não são exatamente do mesmo estilo, mas que se encontram em algum ponto, esse ponto é a forma de trabalhar. O jeito que a gente trabalha acaba fazendo sentido de a gente estar colando junto, um aprendendo com o outro, um desenvolvendo o trabalho com o outro, em conjunto. E isto acabou criando umas paradas que a gente nem esperava ou que acabaram sendo muito inusitadas.⁴¹

Segundo Bressane (2009), esse caráter coletivo diz respeito a forma de produção e distribuição musical derivada das dinâmicas das redes sociais, sendo essa “liga (...) mais forma que conteúdo, mais modo de trabalho que programa artístico”⁴². Nessa direção, para Ganjaman não existe uma ideia de movimento, pois “são diversas movimentações acontecendo ao mesmo tempo, para todos os lados, entre as mesmas pessoas e outras novas”⁴³.

Os jornalistas Flávio Júnior e Marcio Orsolini (2008)⁴⁴ também apresentavam alguns artistas inseridos no que chamaram de “nova cena da música brasileira”, que seguia o que consideravam ser a moda do momento, referindo-se a articulação e formação de núcleos musicais que possibilitava a troca criativa entre os artistas contemporâneos daquele período -como Nina Becker, Jonas Sá, Rômulo Fróes e Curumin-, e entre estes artistas e outros de outras gerações como Jorge Mautner, Carlos Dafé e Marku Ribas.

A despeito da alcunha de novidade colocada na matéria, grande parte dos artistas dessa “nova cena da música brasileira” não eram novos no meio musical, tampouco o cenário se iniciava

⁴¹ GANJAMAN apud GALLETTA, 2013, p.180.

⁴² Cf. <https://revistatrip.uol.com.br/trip/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade>. Acesso em 22/05/2018.

⁴³ Idem.

⁴⁴ https://www.carranca.com.br/bravo/musica_chegadesaude.shtml. Acesso em 20/05/2018.

no período em que foi escrita. Para a percussionista, compositora e cantora Karina Buhr, a desconsideração geracional se revela problemática no entendimento da construção da cena:

(...) existe uma cena forte [na cidade], mas o louco de falar sobre movimento é porque, se realmente existe, ele é esquizofrênico: Cada um tem sua história e quer falar sobre ela. Entretanto, quem está vindo de fora só consegue pensar que em 2010 apareceu tal e tal artista... É o que se divulga... E, na verdade, boa parte de nós surgiu em situações e momentos bem diferentes. Como é o meu caso. Comecei a tocar em 94 no Maracatu! Em 92 já fazia um monte de coisas lá em Recife! Em circunstâncias totalmente diferentes da Tulipa [Ruiz], por exemplo. Então, muitas vezes quando as notícias são dadas, vários detalhes passam despercebidos. Só que estes são fundamentais para se entender como tudo realmente aconteceu⁴⁵.

O músico Rômulo Fróes pondera:

O meu primeiro disco, comecei a gravar em 2000. Era um deserto, uma terra devastada. Não existia cena independente brasileira. Quer dizer, ainda não existia meios para que os nossos trabalhos se propagassem. E como tenho muita facilidade em articular e alguma para escrever, me pus neste papel [de discorrer publicamente sobre a geração emergente], muito por conta de querer registrar um momento que considero importante. Mas não porque alguém tenha pedido. Realmente nunca tive a pretensão de ser porta-voz de nada. Só fui fazer a minha parte. Queria encontrar os meus pares e falar sobre eles. [Naquela época] tinha o Lucas Santanna, o Cidadão Instigado... Era uma cena muito pequena. O Moreno [Velooso] havia acabado de lançar o primeiro disco do +2, o Máquina de Escrever Música [2000]. Foi um marco na nova música brasileira, um álbum importantíssimo, e ninguém comentava!⁴⁶

É importante colocar que apesar desses artistas estarem articulados, produzindo e apresentando seus trabalhos em circuitos de shows, e que a circulação de informações tenha se construído de forma alternativa aos meios de comunicação massivos, no início da década de 2000 esse cenário não despertava interesse pela grande mídia especializada. Ainda que tenha produzido discurso reconhecendo e qualificando essa movimentação musical autoral independente enquanto responsável por uma renovação musical no país inteiro e não somente no próprio circuito independente, foi especialmente a partir do final dos anos 2000 e início de 2010 que esses artistas

⁴⁵ Entrevista concedida por Karina Buhr ao blog Banda Desenhada.

Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com/2011/10/agitando-casbah.html#more>. Acesso em 14/07/2018.

⁴⁶ Entrevista concedida por Romulo Fróes ao blog Banda Desenhada. Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com/2011/12/adeus-batucada.html>. Acesso em 22/05/2018.

passam a ser legitimados por ela enquanto uma cena musical, mesmo que ignorando suas trajetórias. O texto jornalístico, e em especial as reportagens da imprensa de grande circulação, foi fundamental no contexto de formação e legitimação desse cenário independente a partir do repasse das informações assim como na mobilização do surgimento de outras críticas e discursos a respeito da movimentação.

A “principal tendência atual” (JÚNIOR E ORSOLINI, 2008) de aproximação dos artistas desse circuito com músicos brasileiros de gerações anteriores, especialmente das décadas de 1960 e 1970, de fato se apresenta como uma característica marcante e fundamental para a composição dessa cena autoral independente. Como no Mangubeat, há uma inegável valorização da música brasileira, aqui posta de maneiras variadas, seja por meio de releituras musicais, utilização de samples, na produção ou participação dos discos⁴⁷.

Nessa direção, a referida matéria da revista Trip de 2009 ilustrou essa conexão por outro viés ao remontar, com os nove artistas supracitados, a capa nº 6 da revista Realidade de 1966, que também apresentava nove talentos musicais da época -os “novos donos do samba”-: Nara Leão, Rubinho Barsotti (Zimbo Trio), Jair Rodrigues, Paulinho da Viola, Toquinho, Chico Buarque, Gilberto Gil, Magro Waghbi (MPB-4) e Caetano Veloso. Esse paralelo aponta para uma associação de capital simbólico (BOURDIEU, 1996) às novas promessas da música brasileira de 2009, através do pareamento com os músicos de 1966, por estarem sendo nomeados como representantes da MPB e, por isso, possuírem qualidade musical indubitável, conferindo um certo status a essa “cena paulistana”. Entretanto, essa comparação com a MPB aparentemente não criou um rótulo musical que importe aos músicos da cena. Ao contrário, a aproximação parece existir como “referência em detrimento da reverência” (GALLETTA, 2013, p.298):

Rodrigo Campos - É um traço da nossa geração, de usar a referência da música popular, mas sem a reverência que faz com que você não consiga compor nem criar. Vejo que as gerações anteriores à nossa têm claros problemas por terem vindo após Chico Buarque e Caetano Veloso. E acho que a nossa sacada é não termos este medo. Não quer dizer que sejamos do tamanho dos caras. Eu os acho infinitos, mas não tenho problemas em compor e dizer que o que faço é outra coisa, sem a obrigatoriedade de seguir os seus passos. Cortamos um vínculo, o que fez com que tivéssemos certa independência para produzir o que bem quiséssemos e sem ficar simplesmente seguindo a tradição de canção brasileira.

⁴⁷ Como nos álbuns dos artistas: BiD (*Batidas e Biritas Vol. 1*, de 2004), que tem as presenças de Elza Soares, Carlos Dafé e Marku Ribas; Curumin (*Achados e Perdidos*, de 2005), comparticipação de Nereu Gargalo, do Trio Mocotó; e CéU (*Vagarosa*, de 2009) com Luiz Melodia.

Romulo Fróes - E a gente cortou o elo sem cortar a admiração. Sem ter de negar. (...) eu estou na minha, estou produzindo, todos eles são referências para mim, mas sem esta sombra.⁴⁸

⁴⁸ Entrevista concedida por Rodrigo Campos e Romulo Fróes ao blog Banda Desenhada. Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2011/12/adeus-batucada.html>. Acesso em 22/05/2018.

CAPÍTULO 2

Música feminista? Contexto histórico da mulher na música

A exclusão da mulher em diversas esferas da sociedade não é novidade. Partindo do entendimento das relações de poder entre gêneros, onde a mulher é inferiorizada e subcolocada enquanto o homem geralmente possui a supremacia e protagonismo, a participação feminina na música parece ter seguido o mesmo percurso.

Juliana Vargas (2015) em seu texto sobre a construção da feminilidade brasileira através da escolarização e de mídias musicais explicita que, durante os primeiros séculos de colonização no Brasil, os ensinamentos escolares eram enfatizados sob a perspectiva da conduta moral religiosa fundamentada na submissão aos homens, como ilustra na carta do apóstolo São Paulo a Timóteo (2: 11-14):

A mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição. Não permito, porém que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, e depois Eva. E Adão não foi enganado, mas sim a mulher que, tendo sido enganada, tornou-se transgressora [...] (ARAÚJO, 2009 apud VARGAS, 2015, p. 3).

De forma geral, os espaços de aprendizagem para elas eram a casa e os chamados recolhimentos (internatos), ambientes de clausura (ARAÚJO, 2009) que pretendiam instruir normas religiosas, a leitura, a escrita e noções básicas de matemática. Desde cedo eram encarregadas de aprender sobre como controlar seu comportamento feminino (tido como naturalmente histérico ou algo semelhante), sendo "comedidas nas palavras, recatadas e virtuosas" (GUAPINDAIA, 2010 apud VARGAS, 2015) e, ao mesmo tempo, ensinadas a "aguçar o seu instinto feminino, na velha prática da sedução do encanto" para garantir um casamento futuro. (ARAÚJO, 2009, p. 51 apud VARGAS, 2015, p. 3-4). Ainda quando meninas, às que possuíam tal oportunidade, provavelmente de origem burguesa, tinham aulas particulares de música (canto e piano) com a finalidade de entreter os convidados, o que significava prestígio para os homens enquanto esposos e pais, que consideravam a educação musical um investimento valioso para os "casamentos vantajosos" (ANDRADE, 1991).

Assim, nesse contexto, a iniciação da construção da identidade feminina se dava em subordinação aos homens, na medida em que o aprendizado musical aliado a um recato comportamental junto com a prática da sedução era a junção necessária para meninas que eram encaminhadas, geralmente, por volta dos 12 ou 13 anos (VARGAS, 2015) para um casamento, já

que "somente casta e pura ela seria desejada. Sua ingenuidade seria prova de sua honradez" (DEL PRIORE, 2011, p. 42 apud VARGAS, 2015, p. 04). Com isso, meninas e mulheres de classe média eram educadas, e pouco instruídas, para se manterem como esposas, donas de casa e mães (PERROT, 2007 apud VARGAS, 2015), carregando características como o "amor incondicional, a paciência constante, o recato e a simplicidade (...), estimuladas, ao longo dos tempos, nas sociedades ocidentais, a fim de naturalizar alguns comportamentos como formas adequadas para o ser mulher" VARGAS, 2015, p. 02). Os papéis normativos do gênero feminino foram também fomentados pela religião católica principalmente através das personagens Eva (a pecadora) e Maria (a submissa), que ilustravam, e ainda ilustram, maneiras apropriadas e inapropriadas de ser mulher (DEL PRIORE, 2009 apud VARGAS, 2015).

O conceito de gênero surgiu na década de 1970 (HEILBORN, 2002) e se refere à organização social da diferença sexual (SCOTT, 1995). Enquanto categoria analítica, o gênero se situa no âmbito social e cultural e pretende ser afastado do sexo, conceito biológico. Segundo Maria Luiza Heilburn, "essa distinção baseia-se na idéia de que há machos e fêmeas na espécie humana, mas a qualidade de ser homem e ser mulher é realizada pela cultura." (HEILBORN, 2002). Assim, a noção de gênero rejeita o determinismo comportamental oriundo da diferença entre os sexos.

Entretanto, esse padrão reducionista do comportamento instituído para homens e mulheres e tido como algo natural as manteve em uma relação de subserviência e inferioridade ao homem. Elas deviam se manter nos espaços privados da casa, responsáveis pelos cuidados com a família. Na classe média e burguesia, as atividades externas, como o trabalho e lazer, eram de responsabilidade do homem. Cabe ressaltar que, no que diz respeito às classes operárias e às mulheres negras, além dos cuidados com a família e com o lar, o trabalho também era constante fora do ambiente doméstico.

No cenário das compositoras brasileiras na música popular, apesar de só virem a ter algum destaque "a partir da segunda metade do século XX e, ainda assim, em número consideravelmente inferior aos homens" (MELLO, 2007, p.1), talvez a personalidade mais antiga seja Tia Ciata, em 1874. A baiana pode ser considerada uma das responsáveis por intermediar a criação do primeiro samba gravado, *Pelo Telefone*, por sua casa ter sido o local de nascimento desta e de inúmeras outras composições importantes para o gênero. Aos 22 anos, foi para o Rio de Janeiro fugida de perseguições policiais de cunho religioso (assim como outras tias baianas⁴⁹, em sua maioria mães de santo). Engravidou de um homem cujo relacionamento que não foi adiante, criando sozinha sua

⁴⁹ Como eram denominadas as senhoras negras, em sua maioria de origem baiana, que fixaram moradia no Rio de Janeiro no final do século XIX fugindo de repressão policial por exercerem atividades religiosas candomblecistas e umbandistas.

filha com os lucros das vendas de quitutes baianos. Mais tarde casou-se novamente e fixou moradia na Pequena África⁵⁰, em uma casa que se tornou local de importantes eventos culturais com encontros de sambistas e compositores da época como Hilário Jovino Ferreira, Donga e João da Baiana. Tia Ciata exerceu então seu papel enquanto o que se esperava para uma mulher na época no que diz respeito ao cuidado com a família e a casa. Entretanto, o fez de forma transgressora na medida em que assumiu total liderança de ambos, assim como a da religião (sendo sua religião o candomblé, cuja organização é predominantemente matriarcal), mas também organizando o lazer, que acontecia nos espaços da casa. Subverteu então o padrão dos papéis que homens e mulheres deveriam executar ao se colocar como voz ativa nesses espaços. Desta maneira, se fixou naquele contexto como uma importante figura para o samba carioca.

A compositora a quem mais se faz menção na história da música popular brasileira, entre os anos 1870 e 1935, é Chiquinha Gonzaga, considerada por muitos a primeira compositora brasileira. Autora de diversas peças teatrais e composições, é frequentemente citada como pioneira feminista por diversos fatos. Andrade (1991) à luz de Rieger (1986) apontou que o conflito entre o papel social tradicional da mulher e sua vida profissional na música era um empecilho para a mulher nesse meio. No Brasil, na década de 1870 a compositora Chiquinha Gonzaga enfrentou essa dificuldade, se decidindo por encerrar o casamento com um homem que não a permitia se dedicar à música para prosseguir com suas atividades musicais, além de ter enfrentando a hostilidade da sociedade da época pela desistência do casamento. Se opôs abertamente à monarquia, tendo feito parte do Movimento Republicano e também do Movimento Abolucionista, o qual participou de forma ativa vendendo pessoalmente partituras suas canções para financiar o movimento (ANDRADE, 1991). Em 1885, após duas recusas anteriores por conta do preconceito de gênero, foi maestra do espetáculo *A Corte na Roça*, musicado por ela. A convite dos organizadores do cordão Rosa de Ouro, em 1889 compôs a famosa *Ó Abre Alas*, "a primeira música feita especialmente para a festa, o que não apenas cria um estilo (a marcha rancho), mas também dá origem a uma tradição que se estende por mais de um século"⁵¹. A compositora possuía ainda uma gravadora "de fundo de quintal" em sua casa. Neste mesmo ano conheceu seu futuro marido, um homem 36 anos mais novo. Para evitar reações preconceituosas por conta da diferença de idade entre eles, ela o apresentava como filho, e ele então passou a usar formalmente o sobrenome Gonzaga. Chiquinha Gonzaga então negociou com os padrões estabelecidos para a mulher naquela época, na medida em que não explanou seu casamento. Ainda assim, passou uma vida lutando contra os padrões em

⁵⁰ É a região que foi habitada pela comunidade remanescente dos quilombos na região central do Rio de Janeiro, na atual Zona Portuária (englobando parte do Centro, Gamboa, Saúde e Santo Cristo).

⁵¹ Entrevista concedida por Edinha Diniz à Folha Online. São Paulo. Disponível em <http://raizesmpb.folha.com.br/vol-18.shtml>. Acesso em 20/06/2018.

diversas frentes, em um período em que a sociedade era extremamente conservadora. Sua resistência e protagonismo trouxeram diversas conquistas não somente pessoais, mas também para as mulheres, se mantendo ainda como nome de grande importância para a cultura brasileira. Entretanto, seu nome é exceção na história das compositoras na música popular brasileira.

Historicamente no Brasil, as mulheres foram majoritariamente reverenciadas no âmbito da música nacional enquanto cantoras, sendo recorrentemente citadas enquanto intérpretes ou através da construção da figura feminina, muitas vezes como musa inspiradora, a partir de uma narrativa masculina das composições. No samba, essa lógica se invertia na medida em que as compositoras eram permitidas, mas cantar suas canções nas rodas era apenas um protagonismo que os homens podiam ter.

A difusão do rádio colaborou com a ascensão e certa consolidação das mulheres enquanto cantoras no âmbito nacional. A composição *Cantoras de Rádio*, de Alberto Ribeiro, João de Barro e Lamartine Babo, foi gravada em 1936 por Carmen e Aurora Miranda, exaltando a presença feminina nesse contexto do mercado fonográfico (VARGAS, 2015).

No que diz respeito à figura feminina construída sob o ponto de vista masculino, *Ai! que saudade da Amélia* foi um dos primeiros exemplos dessa construção de um estereótipo feminino baseado na submissão ao homem, constituída por relações de poder (VARGAS, 2015). Composta nos anos 1940 por Mario Lago e Ataulfo Alves, o conceito Amélia chegou a ser incluído 35 anos depois como verbete do dicionário Aurélio como “Mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem” (FERREIRA, 2010 apud FARIA, 2014), possivelmente pela repercussão da canção e compartilhamento do conceito de Amélia pela sociedade da época (FARIA, 2014). No mesmo período (1947) Dorival Caymmi compôs *Marina*, corroborando com a imagem feminina que possuía a simplicidade e ausência de vaidade, atributos apreciados em uma mulher (VARGAS, 2015). Assim se construía o ideal feminino através da música, difundindo nacionalmente as funções que as mulheres deveriam exercer.

Independentemente das imposições sociais para uma mulher dessa época, Dona Ivone Lara subverteu os consensos. Tem seu início de atividade artística datado em 1946, quando tinha 24 anos, apesar de compor desde os 13 anos de idade. Participou da fundação da escola de samba Império Serrano, em 1947, e foi a primeira mulher a fazer parte da ala de compositores da escola de samba com a composição *Os cinco bailes da história do Rio* de 1965. Até recentemente esteve em atividade enquanto compositora e cantora de samba, encerrada com seu falecimento na primeira metade do ano de 2018. Ainda no contexto do samba, aparece em Costa e Chakur (1982) citada por Andrade (1991) o nome de Chiquita, uma das fundadoras e a primeira compositora do bloco de carnaval Cacique de Ramos, fundado em 1961.

Entretanto, é especialmente a partir dos anos 1950 que começam a aparecer de forma mais expressiva cantoras que eram também compositoras. Valéria Andrade (1991) cita ainda que Tinhorão (1982) coloca Maysa e Dolores Duran como pertencentes a uma "onda de mulheres compositoras (que) começou apenas na década de 50" (ANDRADE, 1991, p. 242), considerando que "até poucos anos atrás os compositores eram sempre homens" (idem). Embora se pôde perceber que anterior a esse período havia sim a existência de compositoras, mas que não possuíam (ainda não possuem) o devido reconhecimento, tanto Dolores Duran quanto Maysa protagonizaram suas narrativas de maneira inovadora para a época, em especial sendo em um período no qual cantoras eram mal vistas, sob o ponto de vista da moral e dos bons costumes. Porém, é válido colocar que percorreram caminhos diferentes. Oriunda de família rica, Maysa cantava desde criança, se apresentando acompanhada de seu violão apenas para os familiares. Casou-se aos 18 anos e, assim como Chiquinha Gonzaga, abdicou de seu primeiro casamento pelo conservadorismo de seu marido, que a impedia de trabalhar fora de casa, especialmente em atividades noturnas. Dolores Duran era filha de mãe negra e de origem pobre, que fora abandonada grávida pelo namorado branco (que possuía condições financeiras) por preconceito racial e social. Desde criança, Dolores Duran também cantava, tendo sido revelada no programa de rádio Calouros de Desfile, apresentado Ary Barroso, e, posteriormente, impulsionada por um casal rico e influente no meio artístico que organizava saraus e eventos musicais em sua casa. Ambas as artistas são tidas como marcos de um início de mulheres enquanto compositoras porque colocaram nas suas letras seus pontos de vista "falando, pela primeira vez, de sentimentos e ressentimentos, sem fazer de suas palavras o eco da palavra masculina. Legitimam na escrita a fala verdadeiramente feminina" (SANTA CRUZ, 1992, p. 33).

Paralelamente, nessa mesma época efervesciam na Bossa Nova composições masculinas que evidenciavam a beleza, a delicadeza e a graciosidade como características intrínsecas à mulher (SANTA CRUZ, 1992). São exemplos as músicas *Coisa mais linda*, de autoria de Carlos Lira e Vinicius de Moraes e *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim. Como conta Juliana Vargas (2015), na década de 1960:

muitas das músicas produzidas em nosso país seguiram destacando a figura feminina através de adjetivos tais como bela, frágil, delicada ou ainda, como alheia aos acontecimentos sociais e políticos do referido período, a ditadura militar. A música *Pobre Menina*, lançada em 1966 pela dupla Leno e Lílian, artistas da chamada Jovem Guarda, acaba por ser exemplo desta afirmação. E, apesar de este ser um tempo de uma *Garota Papo Firme*, que apresenta posturas mais independentes, como canta Roberto Carlos na referida

música, as garotas são convidadas a estar com Erasmo Carlos apenas para satisfazer as suas vontades e desejos.

Cabe ressaltar que a voz feminina da Jovem Guarda, Wanderléia (também conhecida como Ternurinha) apresentou entre 1965 e 1968 o programa de televisão de mesmo nome ao lado de Roberto e Erasmo Carlos (o Tremendão). O apelido da cantora colocado em oposição ao de Erasmo Carlos compunha as definições das características que desejavam -não ela, mas os homens- exaltar através da performance dos papéis de gênero as quais deveriam ser associados. Enquanto o apelido feminino era relacionado às características de doçura e ainda colocada no diminutivo, o masculino era associado à uma capacidade viril, no aumentativo. Nas palavras da cantora:

Ternurinha é um pouco pra abaixar o fogo né... ‘Tremendinha não’ (...) Os machistas vão [e dizem] “é, Ternurinha, Ternurinha” (...), “é, segura [a audácia] um pouquinho aí”. Ou [se] o decote estava muito alto [curto], “vamos fechar um pouquinho esse decote”.⁵²

Ainda na década de 1960, a compositora Sueli Costa enfrentava recusas das gravadoras por ser uma compositora de talento, portanto não considerada vendável. Ao mesmo tempo, lhes eram feitas propostas de favores sexuais em troca de possíveis gravações futuras (BAHIANA, 1975). Foi somente na década seguinte que obteve reconhecimento por parte das grandes gravadoras.

Paralelamente, Joyce despontava como personagem ímpar no contexto de compositoras e cantoras brasileiras, por se expressar através de seus próprios pensamentos e ideias musicais cantadas e tocadas por ela, em um momento em que “meninas não entravam no clube da criação. Meninos ficavam extremamente ameaçados com isso. Mulheres tinham de ser porta-vozes do pensamento masculino” (JOYCE, 2013)⁵³. A também violonista de então 19 anos competiu em 1967 no Festival Internacional da Canção ao lado de amigos como Milton Nascimento, Chico Buarque e Edu Lobo, em quem se espelhava. A música classificada foi *Me disseram*⁵⁴, alvo de críticas pela letra da música ter sido escrita na primeira pessoa do feminino, fato inédito até então. A respeito disso, Joyce coloca:

Quando comecei a compor pra valer, as músicas foram saindo assim, no feminino singular. Não é que eu tivesse planejado nada, pra mim parecia natural o uso dessa linguagem. (...)

⁵² Entrevista concedida por Wanderléia ao Programa Almanaque Musical com Marisa Orth. Canal Brasil. Exibição em 26 de Ago de 2015.

⁵³ Entrevista concedida por Joyce Moreno ao site Farofafá. Cf. <http://farofafa.cartacapital.com.br/2013/07/30/entrevista-joyce-moreno/>. Acesso em 12/07/2018.

⁵⁴ Trecho de *Me disseram*: “Já me disseram/ Que meu homem não me ama/ Me contaram que tem fama/ De fazer mulher chorar”.

Só que quando classifiquei “Me Disseram” no festival foi um escândalo, com vaias e tudo. E quando meu primeiro LP [que continha a música em questão] saiu no ano seguinte, em 1968, houve até críticos que chegaram a pôr minha autoria em dúvida, dizendo que as músicas eram boas demais para terem sido feitas por uma mulher... Depois, ao longo dos anos, essa linguagem passou a ser aceita e usada por outras compositoras que foram chegando. Só que aí a batalha pra mim já estava em outro nível: provar que uma mulher podia ser também instrumentista de respeito, e, principalmente, bandleader. Foi outra batalha vencida, mas também levou algum tempo. O Brasil ainda é muito conservador nessas coisas.⁵⁵

A artista que ainda viria em 1980 novamente contestar a questão do ser feminino, através da música *Feminina*⁵⁶ (inserida no LP homônimo), desde o início da carreira manteve comportamentos subversivos. Não só por se firmar como um ponto fora da curva enquanto mulher, compositora de letras expressivas da fala feminina e também instrumentista, mas por querer buscar ser protagonista de seu trabalho no contexto em que estava inserida. Sobre isso, diz que:

tinha ambições na música que iam muito além de uma carreira de cantora. Eu queria ser primordialmente compositora, e gostaria de ser arranjadora também, ou seja, ter o real controle sobre meu trabalho – como afinal tenho hoje. E naqueles anos 1960/1970, era bem raro uma mulher fazer isso. (...) [A canção] ‘Não Muda Não’ era meio uma tomada de posição minha (inconscientemente feminista, sim), de dizer ao hipotético “futuro marido”: pode continuar sendo o que você é, eu não quero que você mude. Esqueci de dizer que eu também não pretendia mudar... Lembrando que naquela época a posição feminina na vida e na MPB era a de ser “exatamente essa coisinha” (verso de “Minha Namorada, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes)... E lembrando ainda que um verso de ‘Não Muda Não’ sofreu censura interna na gravadora. Era para ser ‘ eu não dou pra essa vida burguesa’, e a palavra ‘burguesa’ foi vetada, por ter alguma conotação política. Só gravei a versão original em 2008, no DVD dos 40 anos de carreira.⁵⁷

Na década de 1970, Gal Costa foi uma artista que pode ser tida como um símbolo da libertação das mulheres e homossexuais por conta de seu comportamento que colocava em questão valores comportamentais estabelecidos para a época. A artista que optou por cantar (tendo em sua

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Trecho de *Feminina*: “Ô mãe, me explica, me ensina/ Me diz o que é feminina/ Não é no cabelo, no dengo ou no olhar/ É ser menina por todo lugar”.

⁵⁷ Entrevista concedida por Joyce Moreno ao site Farofafá. Cf. <http://farofafa.cartacapital.com.br/2013/07/30/entrevista-joyce-moreno/>. Acesso em 12/07/2018.

obra apenas duas canções que participou como autora: *Love, Try and Die*, parceria com Jards Macalé e Lanny, e *Quando*, com Caetano Veloso e Gilberto Gil), foi, mesmo que implicitamente, uma figura importante para as mulheres, através de suas “performances agressivas, aliadas a um canto imponentemente feminino e ao uso consciente de seus atributos físicos [especialmente boca e cabelos] como parte integrante de sua expressão artística” (NOLETO, 2011, p. 590):

Ora, se o país vivia uma ditadura militar cuja existência demandava diversos movimentos sociais contrários à sua continuidade; se o Tropicalismo era em si um grande ato de questionamento de valores estéticos e comportamentais; e se Gal Costa era uma das representantes do novo parâmetro de mulher, as feministas, por certo, teriam forte empatia com o seu trabalho já que o movimento feminista brasileiro surgiu (embora já existisse com outras configurações) como um manifesto das mulheres contra o regime opressor não somente militar, mas masculino (NOLETO, 2011, p. 590).

Elis Regina foi outra importante cantora do período, também nacionalmente consagrada e considerada de comportamento transgressor, não se submetendo à imposições masculinas. A cantora ainda se manifestou publicamente a favor da descriminalização do aborto⁵⁸. Também sempre foi evidenciada por sua qualidade enquanto intérprete, assim como Gal Costa, um atributo tão autoral quanto compor uma canção. Como coloca Noletto (2011):

Considerando-se as liberdades interpretativas que música popular concede ao intérprete e os inúmeros direitos conquistados pela mulher ao longo dos séculos, depreende-se que uma cantora possui o poder e a faculdade de transformar uma obra tornando-se um agente compositor concomitante ao legítimo autor da música (idem, p.590).

Embora essa valorização nacional como cantoras excepcionais ainda reafirmava o estigma de mulheres enquanto intérpretes, por mais que estivessem relacionadas a um contexto de valorização de uma figura da mulher ligadas a transgressões comportamentais em oposição aos padrões da época, vale ressaltar que, tanto Gal Costa quanto Elis Regina, possuíam autonomia nas escolhas das músicas a serem gravadas, prática pouco comum para demais cantoras do período.

Desconhecida do grande público, uma importante compositora é a carioca Giovana (muitas vezes referida como Geovana), que surgiu na Bienal do Samba em São Paulo em 1971 e teve várias de suas canções gravadas por importantes nomes da música popular brasileira como Dóris Monteiro, Jair Rodrigues e Almir Guineto. Também incógnitas, apesar de pioneiras enquanto

⁵⁸ Entrevista concedida por Elis Regina a programa da emissora RBS. Exibido em setembro de 1981. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=OmsuW1q5unE>. Acesso em 12/07/2018.

mulheres produtoras de um disco independente, a dupla Luli e Lucinha transgrediu as normatividades. Compositoras, cantoras e instrumentistas, viviam em uma comunidade em relacionamento não monogâmico com o fotógrafo Luiz Fernando Borges da Fonseca e lançaram em 1979 o já citado LP Luli & Lucinha de maneira artesanal. Tiveram suas músicas gravadas por vários nomes importantes, estando bastante presentes na obra de Ney Matogrosso (por exemplo com as músicas *Bandoleiro*, *Coração Aprisionado* e *O Vira*).

Apesar de durante a história na música popular brasileira as mulheres terem garantidos seus lugares enquanto intérpretes, e que a produção de cantoras estivesse sempre presente e constante, foi somente em 1975 com as altas vendas do álbum *Clareza* de Clara Nunes que foi a mulher foi fixada no mercado fonográfico enquanto protagonista de um grande sucesso comercial. Ao ter alcançado números de vendas até então inalcançados por intérpretes mulheres, Clara Nunes abriu assim caminhos para demais cantoras, que passaram a ser mais bem recepcionadas pelas gravadoras com essa finalidade.

Ainda na década de 1970, Rita Lee atualizava a forma como as mulheres eram percebidas no meio musical. Oriunda das bandas Mutantes e Tutti Frutti, sempre apresentou um comportamento irreverente que tornou sua marca e inspiração para outras mulheres, e através de suas letras “apresentou uma nova mulher, desconhecida da canção brasileira, uma ovelha negra da família que não vai mais voltar”. (Vargas, 2015, p. 7 apud Lima e Sanches, 2009, p.195).

Possivelmente por conta do avanço das modificações sociais, através de movimentações em prol dos direitos das mulheres, a exemplo da institucionalização do Ano Internacional da Mulher pela ONU em 1975, no final da década de 1970 e início de 1980 houveram algumas mudanças na forma como a mulher era apresentada nas canções compostas por homens -como em *Olhos nos olhos*, de Chico Buarque, *Começar de novo*, de Ivan Lins e Vitor Martins, e *Maria, Maria*, de Milton Nascimento (VARGAS, 2015). Ainda, há uma maior ascensão da presença feminina no cenário da música popular brasileira, também a exemplo das expressivas artistas Maria Bethânia, Clara Nunes e Alcione, sendo estas últimas relacionadas ao samba. Alcione ainda se destaca como uma compositora e cantora que se manteve, até a atualidade, como uma artista que obteve reconhecimento nacional especialmente entre as classes populares.

Através de mudanças comportamentais sociais que refletiam no cenário musical brasileiro -e vice-versa-, na década de 1980 começaram a aparecer compositoras que mostravam em suas letras as várias características da mulher, como Ângela Rô Rô, Marina Lima, Leci Brandão e Roberta Miranda (VARGAS, 2015).

Nos anos iniciais da década seguinte, a dupla Sandy & Jr. efervescia como um fenômeno de sucesso do pop nacional. Os irmãos herdeiros de uma família de artistas da música sertaneja, gênero

musical que iniciaram a carreira, se mantiveram como forte influência para adolescentes que acompanhavam o crescimento da dupla, em atividade desde a infância. A forte imagem da menina estrela pop comportada, a voz principal do duo e também compositora, se tornou um exemplo de comportamento para demais meninas brasileiras. Ao mesmo tempo, o grupo de pagode baiano É o Tchan atingia o público da mesma faixa etária. Composto por dois vocalistas homens e um trio de dançarinos (duas mulheres e um homem), o grupo reforçava a imagem objetificada da mulher através de suas letras, majoritariamente de teor sexual, e também pelas dançarinas que eram categorizadas entre a “loira do Tchan” e a “morena do Tchan”. Fundamentais na composição do grupo, as dançarinas do Tchan performatizavam as músicas em um figurino que valorizava sexualmente seus corpos e ocupavam estas posições que possuíam certa rotatividade. Não raro, ocorriam concursos no programa de televisão Domingão do Faustão (Rede Globo) para definir a nova loira ou morena do Tchan. Ainda em 1990, a também baiana Ivete Sangalo liderava como vocalista da Banda Eva, banda responsável por alavancar o gênero axé através de seu enorme sucesso nacional.

O cenário musical dos anos 1990 ocupado por mulheres se compõe ainda por compositoras que também eram cantoras, como Adriana Calcanhoto, Zélia Duncan e Marisa Monte, versando sobre temas como a diversidade cultural e as atividades femininas no mercado de trabalho (VARGAS, 2015, p. 07 apud LIMA E SANCHES, 2009, p. 195).

Ao longo dos tempos as mulheres na música brasileira, de uma forma geral, estiveram associadas ao lugar tradicionalmente estabelecidos de cantoras, deveras vezes remetendo ao arquétipo das sereias, uma herança do comportamento feminino construído: voz encantadora, recatada e com requintes sedutores. Nessa posição, por anos ainda estiveram subcategorizadas no que diz respeito à possibilidade de vendas, então depreciadas. Também tidas como musas inspiradoras através do ideal de feminilidade construído por homens em suas canções, ou colocadas como objeto de apreciação sexual masculina, foi com dificuldade, e ainda sem o devido reconhecimento, que algumas conseguiram de alguma maneira subverter a ordem normativa e ter o protagonismo da narrativa. Desta maneira, construindo uma história das mulheres sob o ponto de vista delas.

2.1. Independente do século XXI

A partir dos anos 2000, outras compositoras como Maria Gadu e Céu se colocaram como nomes proeminentes do cenário brasileiro de compositoras. No entanto, mesmo tendo músicas na trilha sonora de telenovelas da Rede Globo, se aproximavam de uma estética de vertentes da música popular brasileira, mais distantes das classes populares. Mais próxima do público massivo, Ana Carolina se manteve como um sucesso nacional com músicas que tem o amor como tema central e que também compuseram trilhas sonoras de novelas globais. Vale ressaltar que Ana Carolina é lésbica, o que possivelmente tenha a tornado uma cantora que representava determinado público. Em 2005, esse reconhecimento aumentou significativamente através de sua parceria com o músico Seu Jorge. Joelma, então vocalista da Banda Calypso, foi uma outra importante compositora e cantora do grupo que tinha como referências musicais ritmos do estado do Pará, como lambada e carimbó. A artista teve como marca sua voz e estilo vocal próprio, além das performances dançantes em seus figurinos únicos que impulsionaram o grande sucesso da banda. Pitty, também compositora deste período, é exceção no cenário do rock nacional por ser uma das únicas mulheres compositoras e cantoras *bandleaders*⁵⁹ nesse contexto. Presente no circuito independente desde a década anterior, possui letras de cunho contestador ao sistema capitalista e sempre se manteve um discurso -musical e pessoal- na direção dos direitos femininos. Em 2009, lançou em seu álbum *Chiaroscuro* (Deckdisc) a música *Desconstruindo Amélia*⁶⁰, com ideias em oposição a Amélia dos anos 1940, explanando a disputa de construção de sentidos e identidade atribuídos às mulheres. Artistas como Deize Tigrona⁶¹ e Tati Quebra Barraco, através do funk, colocaram na música a potência de transformação dos padrões estabelecidos para o gênero feminino nesse período. Elas expuseram em suas letras temas cotidianos das classes populares, narrando sobre liberdade sexual e rompimento de padrões estéticos corporais. Valesca Popozuda, ex-vocalista do grupo feminino Gaiola das Popozudas⁶², também é um nome proeminente nesse contexto em que as mulheres enalteciam a si próprias em detrimento do sofrimento causado por homens. Essas mulheres, que

⁵⁹ Bandleader pode ser entendido como líder da banda ou vocalista da banda.

⁶⁰ Trecho de *Desconstruindo Amélia*: “Vira a mesa / Assume o jogo / Faz questão de se cuidar / Nem serva, nem objeto / já não quer ser o outro / hoje ela é um também”.

⁶¹ Trecho da sua música *A buceta é minha*: “Não consegui me comer / Agora, quer me esculaxar / Se liga seu otário no papo que eu vou mandar / Então, pára de palhaçada, deixa de gracinha / Eu dou pra quem eu quiser, que a porra da buceta é minha”.

⁶² Trecho da letra *Agora Virei Puta*: “Só me dava porrada / E partia pra farra / Eu ficava sozinha, esperando você / Eu gritava e chorava que nem uma maluca / Valeu muito obrigado mas agora virei puta”.

eram em sua maioria representadas no funk como dançarinas “cachorras” e “popozudas”⁶³, assim descritas por homens em uma clara relação de subserviência, passaram a ter o protagonismo de suas narrativas e papéis, tomando os microfones e definindo por si próprias uma possibilidade de identidade feminina.

Já a partir de meados dos anos 2010 pode ser destacado o surgimento no cenário da música brasileira fenômenos femininos como a cantora Anitta, descoberta através das redes sociais e impulsionada por elas. A cantora é frequentemente associada ao empoderamento feminino por se posicionar em apresentações a favor da liberdade sexual e de comportamento, além da quebra de padrões estéticos (através de suas dançarinas, algumas profissionais gordas, e do videoclipe da música *Vai Malandra* que falarei a seguir). Entretanto, essa associação é controversa por essa militância não ter sido expressa durante toda a carreira ou por conta do discurso e comportamento pessoal não carregar de fato essas questões. Em 2014 durante sua fala no programa Altas Horas (TV Globo), em um especial com uma plateia exclusivamente masculina para debates acerca de gênero e machismo, ela se colocou na contra-mão dos direitos das mulheres se posicionando de forma conservadora, indicando que a mulher dá margem ao homem tratá-la de forma desrespeitosa a partir de determinados comportamentos que ela vê em suas experiências em boates: “Eu vou dizer o que eu vejo na noite, tá? São mulheres ficando com os homens só porque eles tão (sic) pagando bebidas caras. Isso é uma coisa que eu acho um comportamento estranho.”⁶⁴ A cantora e compositora Pitty que também estava presente no programa interrompeu dizendo que os “homens também ficam com mulheres só porque elas são gostosas para mostrar pros amigos. É um bibelô do mesmo jeito!”. A cantora Flora Mattos, presente para uma apresentação em parceria com Anitta, concordou com a cantora baiana e colocou que:

uma coisa que é muito presente ainda na nossa cultura é que os caras muitas vezes acham que a gente tá vestida para eles, e muitas vezes não. Muitas vezes você só quer se sentir bonita dentro daquela roupa. E é bem o que a Pitty falou [se referindo à fala da cantora que exemplificou o machismo das pessoas ao entenderem que Anitta está sexualmente disponível por estar no palco rebolando de roupa curta], de o cara achar que você está

⁶³ Trecho da letra *Só as cachorras*, do trio de funk masculino Bonde do Tigrão: “Vai a onde tu fugir / Que o tigrão Vai te engolir / Se tu corre por aqui / Eu te pego logo ali / Eu vou lutar até o fim / Vou trazer você pra mim / E eu te chamo bem assim / Só as cachorras / As preparadas / As popozudas”.

⁶⁴ Entrevista concedida ao programa Altas Horas. Rede Globo. Exibição em 6/12/2014. Cf. <https://globoplay.globo.com/v/3815453>. Acesso em 18/08/2018.

disponível ou achar que ele pode julgar seu comportamento através do que você veste ou como você dança, entende? É aí que mora o machismo.⁶⁵

O videoclipe da música Vai Malandra (2018) de Anitta repercutiu de diversas maneiras, positiva e negativamente. Adepta a uma estética visual de pouca roupa que valoriza sexualmente seu corpo, o trabalho gerou principalmente discussões em torno da imagem de sua bunda, vestida com um short que a deixava em parte aparente, mostrando suas (poucas) celulites. O fato da artista ter exposto o corpo sem retoques digitais na imagem trouxe discussões sobre quebra de padrões estéticos, e muitas pessoas entenderam como uma atitude em prol da emancipação feminina. Outras tantas consideraram a atitude, de certa forma, aproveitadora, pontuando não haver nada de empoderador pelo contexto como um todo, por ela estar inserida nos padrões estéticos e possuir uma posição favorável de estrela pop, portanto permitida a exibir seu corpo inclusive sem edição de imagem, assim reiterando padrões estabelecidos. Entretanto, é válido pensar que a artista se submeteu a diversas intervenções estéticas cirúrgicas, o que demonstra sua necessidade de adequação aos padrões estéticos, mesmo (ou principalmente) para uma estrela pop.

Em tempos em que a exaltação da liberdade da utilização dos corpos femininos é essencial, aqui especificamente tratando do campo da música e sua performance, ela pode ser confundida - pelo público-, ou aproveitada -pela/o artista-, em seu uso enquanto artifício para a agregar valor simbólico (BOURDIEU, 1996) e consequente possibilidade de venda da imagem do artista. Pode propício associar a/o artista a esses comportamentos feministas, desprendidos dessas amarras sociais pré-estabelecidas (na máxima “faço o que me dá vontade”), mesmo ou ainda que sem a utilização ou a autodenominação enquanto feminista, pela carga preconceituosa de extremismo que o termo carrega.

Outro fenômeno surgido no mercado fonográfico brasileiro no que diz respeito às compositoras e cantoras mulheres é o feminejo, o sertanejo protagonizado por mulheres. O feminejo atualizou os papéis instituídos para a mulher nesse gênero musical, colocando em suas letras experiências femininas narradas por elas e se inseriram no circuito de eventos antes eram essencialmente dominados pela presença masculina. A cantora Maiara, da dupla Maiara e Maraisa, em apresentação no palco principal de Barretos, a “maior festa do peão da América Latina” (ANJOS, 2017), introduziu o show com a seguinte fala:

A gente já ouviu demais que mulher não ia estar aqui em cima deste palco. Que os homens de chapéu que estão aí não iam abaixar para ouvir música de mulher nenhuma neste Brasil.

⁶⁵ Idem.

Que a mulherada não ia fazer a diferença no sertanejo. A gente quebrou obstáculos, quebramos regras, sabe por quê? Porque a gente acredita que o mundo, que o Brasil é para todos, o Brasil é justo. Barretos é justo! E não é à toa que nós estamos vivendo um momento histórico, Maraísa. A *Festa das Patroas* no palco principal do Barretão! É, mulherada, nós estamos podendo!” (Maiara, da dupla Maiara e Maraísa) ⁶⁶

Outros nomes importantes desse cenário sertanejo, também presentes no evento supracitado, são a cantora e compositora Marília Mendonça e a dupla das irmãs Simone & Simaria. A dupla performatizou a música e o videoclipe *Loka*, com participação da cantora Anitta. Embora possuam estéticas musicais distantes (Anitta do universo pop e Simone & Simaria do sertanejo) a parceria se deu pautada na ideia do empoderamento. O empoderamento feminino pode ser entendido como uma prática de garantir poder às mulheres através de ações conjuntas que discorrem sobre sua potência e capacidade, garantindo assim sua participação ativa nas mudanças sociais, em uma “perspectiva antirracista, antielitista e antissexista por meio das mudanças das instituições sociais e consciência individuais.” (RIBEIRO, 2017)⁶⁷. Não se trata portanto de uma ação individual baseada somente em conquistas pessoais, mas em atitudes e decisões pautadas no coletivo, pensando e focando no que atinge as mulheres seguindo no caminho de garantir sua autonomia por escolhas, pelo seu corpo e sexualidade e, assim, definir formas de combate. Na letra de *Loka*, as artistas enaltecem uma mulher enganada pelo então companheiro, sugerindo uma certa troca de papéis de gênero tradicionalmente instituídos, onde elas são protagonistas do flerte: “Vamos curtir a noite de patroa/ Azarar os boy, beijar na boca/ Aproveitar a noite, ficar louca” (*Loka*, Simone & Simaria, 2017).

Essas artistas também tiveram seus nomes ligados ao universo feminino não só pelo teor de suas letras mas ainda por exaltarem o poder das mulheres em apresentações, além de também estarem inseridas em diversas propagandas direcionadas ao público feminino, o femvertising. O femvertising é o “movimento pautado na ideia de que a publicidade pode contribuir com o empoderamento das mulheres e, ainda assim, cumprir seu papel como ferramenta de comunicação das marcas” (TELLINI, 2016). ⁶⁸

Sobre isso, Ribeiro (2017) pontua que

Obviamente existe uma relação dialética: o interesse maior por essas pautas deriva da longa história de mobilização dos movimentos, que deram visibilidade a questões extremamente

⁶⁶ Cf. <http://farofafa.cartacapital.com.br/2017/09/01/a-festa-das-patroas/>. Acesso em 27/06/2018.

⁶⁷ C.f. <https://www.cartacapital.com.br/revista/971/o-que-e-o-empoderamento-feminino>. Acesso em 27/06/2018.

⁶⁸ <http://www.forebrain.com.br/noticias/femvertising-o-empoderamento-das-mulheres-na-publicidade>. Acesso em 27/06/2018.

importantes e entenderam que trazer à tona alguns problemas seria o primeiro passo para a dignidade de certos grupos.⁶⁹

É preciso então atentar para o interesse pelo conceito de empoderamento feminino por marcas que, geralmente, se utilizam do tema de forma superficial e temporária, em uma prática aproveitadora. “Optar por esse caminho posiciona as marcas de forma contemporânea e alinhada com a pauta das conversas e o pensamento dos consumidores” (FABRIS, 2015)⁷⁰, ao mesmo tempo que “Levantar as bandeiras da causa feminista é uma escolha que está provando dar resultados” nas vendas, sem que necessariamente estejam compromissadas com as pautas feministas (idem).⁷¹

Inserido nessa dicotomia, a marca de produtos para cabelos Seda, voltado para o público feminino, fez uma campanha com Valesca Popozuda em 2017 incentivando o empoderamento da mulher através do conceito de sororidade. Sororidade é entendida como a ideia de união e solidariedade entre as mulheres, quase como em uma irmandade, que contraria a visão feminina de competitividade⁷² entre mulheres. Através do projeto Seda Co-criações, a cantora alterou a letra da música *Beijinho no Ombro*⁷³ dando “uma nova versão que, em vez de apoiar a competição, incentiva a colaboração feminina”⁷⁴ (Youtube Beijinho No Ombro – Nova Versão Completa (Seda ft. Valesca Popozuda).

Também mirando o empoderamento feminino, outra empresa do ramo de produtos capilares, a Niely, fez uma parceria com o Womens Music Event Awards (evento de premiação de artistas mulheres, oriundo do festival feminino WME que falarei a respeito posteriormente). Através da promoção Novas Divas By Niely, cantoras e bandas femininas teriam que colocar um vídeo de uma música autoral na plataforma digital Youtube, colocando as hashtags⁷⁵ da promoção e do evento

⁶⁹ <https://www.cartacapital.com.br/revista/971/o-que-e-o-empoderamento-feminino>. Acesso em 27/06/2018.

⁷⁰ <https://www.b9.com.br/59594/voce-sabe-o-que-e-femvertising>. Acesso em 13/07/2018.

⁷¹ Idem.

⁷² Esse pensamento de oposição entre as mulheres se dá em parte pela construção machista da noção do homem como central na vida de uma mulher. Assim, se construiu o imaginário feminino cujo objetivo principal seria encontrar um parceiro homem ideal, tornando assim todas as demais mulheres competidoras. Esse ideal competitivo também ocorre pela naturalização do comportamento masculino enquanto um ser sexualmente descontrolado, que mesmo em um relacionamento estável com uma mulher poderia ser abalado por outra, que então seria a culpada e responsabilizada por essa teórica falta de controle dele.

⁷³ Trecho da música Beijinho No Ombro: “Desejo a todas inimigas vida longa / Pra que elas vejam a cada dia mais nossa vitória / Bateu de frente é só tiro, porrada e bomba / Aqui, dois papos não se cria e nem faz história”

⁷⁴ Trecho da música Beijinho No Ombro - Nova Versão Completa: “Desejo a todas as amigas vida longa / Unidas vamos conquistar ainda mais vitórias / Vamos em frente a parceria é nossa onde / Sem intriga, sem caô, amiga colabora”. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=hAal-CRqRWA>. Acesso em 13/07/2018.

⁷⁵ O dicionário da língua inglesa Oxford define “hashtag” como: uma palavra ou frase após uma cerquilha, usada para identificar mensagens relacionadas a um tópico específico; [também] o próprio símbolo da cerquilha, quando utilizada dessa maneira.

para então concorrer a “um ano de produtos Niely, além da produção de um vídeo pela Vevo e um canal Vevo”⁷⁶.

Dessa maneira, ambas as marcas se utilizaram do empoderamento feminino através de artistas mulheres para promover e divulgar amplamente suas marcas. Ao mesmo tempo em que explanam o debate a respeito, mesmo que superficialmente, essa prática se choca com parte da luta feminista que tem em sua base a oposição ao sistema capitalista (que é o correspondente econômico e ideológico do machismo e de toda violência que envolve gênero e tem como prerrogativa englobar tudo em prol do acúmulo de capital, inclusive lutas sociais).

Apesar dessa problemática, o femvertising entende ainda que uma de suas ações -talvez a mais importante delas- é reestruturar as empresas de forma que as mulheres estejam (mais) presentes. Nessa direção, Ligia Grammont para o site Geledés Instituto da Mulher Negra apontou para o novo posicionamento da plataforma Natura Musical, que desde 2017 compôs a rede de curadores com a mesma proporção de mulheres e homens, priorizando patrocinar “artistas, projetos e eventos que se conectam com temas de impacto social”⁷⁷. A matéria colocou que isso se explana no resultado dos selecionados no Edital de 2017, onde se incluem diversas mulheres e bandas com integrantes femininas, além de festivais e eventos musicais produzidos por mulheres.

2.2.1. Contexto nacional de feminismos nas redes sociais

Enquanto movimentações feministas avançam mirando os direitos humanos da mulher e contra a violência de gênero, o cenário congressista brasileiro retrocede. Desde as manifestações populares em 2013 carregadas por pedidos por renovação política e avanço nos direitos sociais, em 2014 o Departamento Intersindical de Assessoria Parlamentar (Diap) informava que, ao contrário, o congresso eleito era o mais conservador desde 1964, composto em sua maioria por militares, ruralistas e religiosos.

Trilhando o conservadorismo, a aprovação em 2013 do Projeto de Lei 478/2007 pela Comissão de Finanças e Tributação da Câmara instituía o Estatuto do Nascituro, que considera o feto como uma vida humana desde a concepção, impedindo assim o aborto inclusive nos casos permitidos por lei (estupro, risco de vida à gestante e de gravidez de feto anencéfalo). No mesmo

⁷⁶ Cf. http://www.fiquediva.com.br/noticia/novas-divas-by-niely-participe-da-promocao-e-seja-a-nova-diva-da-musica-brasileira_a12082/1. Acesso em 20/06/2018.

⁷⁷ Cf. <https://www.geledes.org.br/conheca-as-artistas-e-bandas-lideradas-por-mulheres-que-tem-tudo-para-se-destacar-em-2018-com-novos-trabalhos-lancados-com-natura-musical/>. Acesso em 20/06/2018.

caminho, o Projeto de Lei 5069/2013 foi aprovado em 2015 pela Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania da Câmara dos Deputados, prevendo dificultar o atendimento às vítimas de violência sexual. A medida propunha modificar a garantia do atendimento hospitalar às vítimas, que poderiam ser atendidas somente após constatada a violência sofrida através de boletim de ocorrência e pelo resultado de um exame de corpo de delito. Entretanto, a denúncia nem sempre é possível, pois além de obrigar a vítima a passar por um processo degradante e vexatório, a maioria das mulheres e meninas violentadas sexualmente são vitimadas por familiares e pessoas próximas a família, o que torna a denúncia ainda mais difícil e complexa. Ainda, o projeto também visava a criminalização de profissionais que informassem às vítimas sobre os casos em que o aborto é permitido por lei, além de não permitir que fossem medicadas com remédios abortivos (cabendo ao médico julgar, por exemplo, se a pílula do dia seguinte é uma droga abortiva).

Tais projetos evidenciam que os direitos das mulheres se colocavam ameaçados, mesmo com a existência das leis motivadas pela violência contra a mulher, as leis Maria da Penha (11.340/2006) e Femicídio (13.104/2015). A primeira, pioneira nesse cenário, criou mecanismos para coibir violência contra a mulher, dando visibilidade à violência doméstica. A lei do Femicídio incluiu este como uma outra forma de homicídio qualificado, quando há motivação de gênero, então classificado como crime hediondo. Porém, a crítica de algumas vertentes feministas é que ambas as leis não alteram a cultura e o cenário que possibilita e, de certa forma, permite esses crimes mas colaboram para o crescimento da população carcerária, que possui recortes racial e de classe definidos. O conservadorismo latente da sociedade brasileira premeditando maiores retrocessos incitou um aumento de organizações feministas compostas através das redes sociais. Como coloca Patrícia Lins e Silva (2015), “Nos anos 1960 e 1970, rompemos barreiras e avançamos em muitos pontos. Éramos a onda libertária, agora temos de enfrentar a onda conservadora”.⁷⁸

De acordo com Mayara Pacheco Coelho (2016) em seu trabalho sobre feminismos e redes sociais, desde 1990 com o advento da internet comercial são comuns referências ao termo ciberfeminismo, através de grupos como “tecnofeminismo, pósfeminismo, transfeminismo, ciberpunk, póspornografia e ativismo riotgrrrrl” (COELHO, 2016), associados à terceira onda feminista, “quando há renovação prática e teórica sobre os “feminismos” e também sobre a participação das mulheres nos meios tecnológicos, em especial a internet” (COELHO, 2016 apud FERREIRA, 2015). Essa participação feminina com a internet trouxe novos discursos, estéticos e políticos, “ressignificando símbolos ligados à feminilidade”, através de redes de contatos que se

⁷⁸ Cf. <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/11/primavera-das-mulheres.html>. Acesso em 18/07/2018.

consolidaram como organizações políticas e coletivos feministas (idem) - a exemplo do Coletivo Think Olga, Blogueiras Feministas, Blogueiras Negras, Empodere duas Mulheres, Moça, você é machista e Não Me Kahlo.

Esse cenário nacional contemporâneo que tem como foco a mulher e os debates em torno de seus direitos pode ter sua composição entendida a partir de um contexto social global, em especial em países da América Latina, de tomada de consciência e conseqüente avanços dessas discussões através de organizações de mulheres que se utilizam do advento das redes sociais enquanto ferramenta essencial de organização e divulgação, a exemplo da manifestação Ni Una Menos.

A manifestação Ni Una Menos se originou em 2015 em diversas cidades da Argentina, Chile e Uruguai. O estopim da organização foi a partir do assassinato da adolescente de 14 anos Chiara Páez, grávida e espancada até a morte por seu namorado e enterrada no quintal da casa da avó do assassino, com a ajuda de seus pais. Em seu corpo foram encontrados vestígios de drogas abortivas. A forma como foi morta e enterrada é exemplo da banalização do menosprezo e inferiorização da mulher. Os níveis alarmantes de feminicídios e demais violência de gênero nesses países escancaravam a urgência da organização feminina e feminista, organizada através das redes sociais e divulgada através da hashtag #NiUnaMenos.

No Brasil, o cenário para as mulheres também é inóspito, se agravando às mulheres pertencentes de grupos historicamente marginalizados (negras, indígenas, quilombolas, trabalhadoras rurais, lésbicas e transexuais). Os números são equivalentes “a um estado de guerra civil permanente”⁷⁹, segundo Lourdes Bandeira, socióloga, pesquisadora e professora da Universidade de Brasília, com aproximadamente 13 homicídios femininos diários e com um estupro a cada 11 minutos (Mapa da Violência, 2015)⁸⁰. Despreocupados com tais dados, alarmantes ainda que subnotificados, em 2015 a marca de cerveja Skol lançou uma campanha publicitária durante o carnaval que dizia “Esqueci o não em casa”, induzindo um comportamento de permissividade, remetendo às investidas violentas de flertes masculinas que costumam desconsiderar o não da mulher (assédio sexual). A campanha não levou em conta ainda que os casos de estupro crescem durante esse período. A publicitária Pri Ferrari e a jornalista Mila Alves fizeram então intervenções nos outdoors acrescentando a frase “E trouxe o nunca” e expuseram publicamente a situação em postagem na rede social Facebook, que teve mais de 26 mil curtidas e foi compartilhada mais de 8 mil pessoas.⁸¹

⁷⁹ Cf. <http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossies/violencia/violencias/feminicidio/> Acesso em 18/07/2018.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Cf. <https://www.b9.com.br/55133/mulheres-se-irritam-com-tom-da-campanha-de-skol-e-alteram-mensagem-de-outdoor/>. Acesso em 18/07/2018.

No mesmo ano o cenário machista brasileiro que naturaliza violências sexuais⁸² foi evidenciada sem pudor por homens, através de diversas postagens em redes sociais com teor pedófilo, vitimando uma menina de 11 anos que participava de um programa de televisão. Os assédios virtuais geraram a campanha virtual #MeuPrimeiroAssédio, onde mulheres passaram a explicar as violências sofridas, se reconhecendo então como vítimas e se afastando do sentimento de culpa. A campanha teve um longo alcance de adeptas, incluindo a artista Karina Buhr, que explicitou nas redes sociais que “O pior d tentar lembrar 1º assédio: não parar mais d pensar em todos os outros.E ver q o q achava q tinha sido o 1º não foi #primeiroassedio”⁸³. Juliana Faria, criadora da campanha e da organização feminista Think Olga entendia que esse caminho “É o empoderamento de enxergar que a opressão é, de fato, uma opressão e não "parte da vida". Este é o primeiro e mais importante passo para a mudança”⁸⁴. Através da análise de 3.111 histórias compartilhadas na rede social Twitter, a organização constatou que a idade média do primeiro assédio sofrido por mulheres era de 9,7 anos. Não só na vida adulta mas ainda quando meninas as mulheres são expostas à violência, o que se agrava pelo fato do agressor ser, na maioria dos casos, os parentes mais próximos como o pai, irmão, namorado, vizinho. A Think Olga ainda foi em 2013 responsável pela criação da campanha de combate ao assédio em locais públicos Chega de Fiu Fiu, que posteriormente cresceu para o Mapa Chega de Fiu Fiu, uma forma de tornar a cidade mais segura para as mulheres através delas próprias inserirem na ferramenta a localização geográfica dos locais dos casos de assédio.

Em época das festividades de final de ano e fazendo referência à brincadeira desse período surgiu em 2015 a campanha #MeuAmigoSecreto pelo Coletivo Não Me Kahlo, nas quais mulheres dissertaram sobre violências e preconceitos sofridos vindos de “amigos”. Outra campanha feminista das redes sociais foi a #AgoraÉQueSãoElas. Durante uma semana os homens não teriam o costumeiro papel central ao cederem seu espaço de fala garantido para uma mulher, se colocando como ouvinte e “Reconhecendo a urgência da luta feminista por igualdade de gênero e o protagonismo feminino nesta luta” (MIKLOS, 2015).⁸⁵ A convocação ainda colocava a importância de priorizar mulheres marginalizadas, que historicamente sofrem mais com a exclusão e, portanto, têm menos ainda possibilidade de fala. No ano seguinte, a tag #EstuproNuncaMais liderou como

⁸² Dados do Sistema de Vigilância de Violências e Acidentes (Viva) do Ministério da Saúde mostraram que, no ano de 2012, 18.007 mulheres -em sua maioria crianças, adolescentes e idosas-, deram entrada no SUS (Sistema Público de Saúde) com indícios de estupro. Entretanto, os dados são apenas um indicadores da realidade, pois não englobam os casos omissos, nos quais as vítimas recorrem ao atendimento privado ou nem chegam a procurar atendimento médico.

⁸³ Cf. <https://www.agambarra.com/primeiro-assedio-master-chef-jr/>. Acesso em 18/07/2018.

⁸⁴ Cf. <https://thinkolga.com/2015/10/26/hashtag-transformacao-82-mil-tweets-sobre-o-primeiroassedio/>. Acesso em 18/07/2018.

⁸⁵ Entrevista concedida por Manô Miklos ao site Trabalho Sujo. Cf. <http://trabalhosujo.com.br/agoraquesaoelas-por-mano-miklos/>. Acesso em 18/07/2018.

assunto mais falado nas redes durante dois dias subsequentes ao estupro coletivo (33 homens) sofrido por uma adolescente de 16 anos, que aparecia desacordada e machucada no vídeo gravado pelos criminosos.

Considerando que “performamos aquilo que somos como protagonistas de nossa própria vida na interface digital” (MISKOLCI, 2015 apud COELHO, 2016, p. 219), a internet, através das redes sociais, ocupam então um espaço fundamental para a construção, organização e divulgação de ações e informações feministas.

Para muitas, é o local de primeiro contato dos pensamentos feministas e do despertar para esse entendimento enquanto uma auto-defesa. A partir da troca de informações com outras meninas e suas experiências, descobrem que não são as únicas a vivenciarem determinadas experiências, podendo então compartilhá-las e serem ouvidas, o que segundo a psiquiatra Heloísa Campelas (2016) pode ser transformador:

As redes são facilitadoras, na realidade, de um processo de longa data. A luta pelo empoderamento da mulher não vem de hoje, mas está, sim, cada dia mais latente com a ajuda desse amplo debate que tem se aberto com a ajuda do Facebook, do YouTube, do Twitter etc. Essas ferramentas servem para que a mulher tenha a coragem de falar, de se expor, de conquistar o espaço que já lhe pertence e que lhe está sendo consistentemente negado pelo machismo.⁸⁶

Ainda, cumprem uma lacuna de representatividade, principalmente para mulheres mais excluídas. Conforme Djamila Ribeiro (2017):

A mídia hegemônica, de certo modo, ainda nos ignora. Mas muitas denúncias que surgem pelas redes sociais ganham espaço e, às vezes, até pautam a mídia hegemônica. É um espaço de militância muito importante quando bem utilizado e com estratégia. Em relação ao feminismo negro, foi um espaço onde fomos capazes de existir, de falar a partir das nossas narrativas e visões. Passamos a disputar narrativas. de um modo mais amplo.⁸⁷

Apesar da internet ser peça essencial nesse contexto, a tomada das ruas ainda se coloca como uma estratégia importante de visibilidade contra o machismo. A Marcha das Vadias desde 2011 luta no Brasil contra as violências sexual, física e psicológica contra as mulheres e contra os preconceitos de gênero, a homofobia e heteronormatividade. Da mesma forma, a Marcha das

⁸⁶ Cf. <https://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,grupos-nas-redes-sociais-ajudam-na-construcao-da-ideologia-das-jovens,10000027018>. Acesso em 18/07/2018.

⁸⁷ Cf. <https://www.cartacapital.com.br/revista/971/o-que-e-o-empoderamento-feminino>. Acesso em 27/06/2018.

mulheres Negras em 2015 “levou milhares de mulheres às ruas para proclamar sua voz em prol de liberdade, igualdade racial, direito ao trabalho, à cidadania e território, à educação e justiça” (COELHO, 2016, p. 222). A ação contra a PL 5069/2013 também em 2015 são exemplos de ocupação das ruas instrumentadas pelas redes sociais.

2.2. Movimentação feminina/ista ou a luta do som contra o silêncio

À luz de bell hooks (que adotou o nome da bisavó e pede para utilizar o nome em minúsculo), Djamila Ribeiro (2017) aponta para a necessidade de se criar “estratégias de empoderamento no cotidiano, em nossas experiências habituais no sentido de reivindicar nosso direito à humanidade”⁸⁸. Habitando esse contexto de violência contra a mulher e empoderamento feminino e seguindo esse pensamento de bell hooks, na música se iniciou um cenário crescente de mulheres expondo o feminismo em suas obras autorais.

A blogueira feminista Danielle Cony, em 2011 ressaltava a presença das mulheres enquanto compositoras na cena musical que nomeou de “nova geração”⁸⁹. Em oposição às gerações passadas, quando a mulher, de maneira geral, tinha importante participação na música como intérprete, apontou artistas que encabeçavam suas produções artísticas e a administração das próprias carreiras, inseridas em um contexto de colaborativismo musical. Sinalizou artistas como CéU, Thalma de Freitas, Bárbara Eugênia, Karina Buhr e Tulipa Ruiz, atentando para o fato das composições possuírem autonomia feminina e isso ser imprescindível para a democratização da cultura, entendendo que a música passa a ser representação da (voz da) mulher.

Na revista Rolling Stone, a jornalista Luciana Rabassalo escreveu em 2015 sobre seis artistas que estavam debatendo questões de gênero em seus trabalhos. Com a arte, Elza Soares, o grupo As Bahias e A Cozinha Mineira, a/o cantor/a e compositor/a Liniker (que não se define por um ou outro gêneros do binário homem e mulher), a rapper Lay e Karina Buhr estavam questionando “discursos e projetos visuais, as relações de poder configuradas por meio de uma concepção de masculinidade hegemônica, reconhecida e legitimada socialmente”⁹⁰, em uma quebra

⁸⁸ Cf. <https://www.cartacapital.com.br/revista/971/o-que-e-o-empoderamento-feminino>. Acesso em 27/06/2018.

⁸⁹ Cf. <https://blogueirasfeministas.com/2011/12/17/as-mulheres-e-suas-musicas/>. Acesso em 18/07/2018.

⁹⁰ Cf. <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/de-elza-soares-ao-grupo-bahias-e-cozinha-mineira-veja-artistas-que-debatem-o-machismo-e-questoes-de-genero>. Acesso em 04/07/2018

de padrões, normas estéticas e códigos de masculinidade que geralmente se traduzem em atos corriqueiros de violência.

O lugar comum de mulheres enquanto intérpretes continuava sendo desafiado por cantoras que, através de suas composições e arranjos musicais ímpares, acabavam criando “símbolos artísticos emblemáticos e mais do que necessários neste momento de levante feminista”⁹¹, como anunciava Nathali Macedo para o Diário do Centro do Mundo em 2016. A jornalista colocou o álbum *A Mulher do Fim do Mundo*⁹² (Circus, 2015) de Elza Soares como o “mais feminista que essa geração conheceu” (idem). Definiu o álbum de Ava Rocha, *Ava Patrya Yndia Yracema* (Circus, 2015), como “representativo e indiscutivelmente original”, adjetivos explicados pelo “mantra feminino” *Auto das Bacantes*. MC Carol, também conhecida por Carol Bandida, teve a força de suas composições exaltada ao explanar abertamente temas como o racismo estrutural, o genocídio da população negra e favelada e o machismo. Pôs Karol Conká como representante dos “anseios desta nova geração de mulheres negras empoderadas”, através de suas letras pop que absorviam “o vocabulário peculiar das minorias (mulheres, negros e LGBTs)” (idem). A música de Karina Buhr, de acordo com a jornalista, definia a compreensão do feminino -e não feminismo- “reinventado e ressignificado”, contemporâneo, exemplificado na música *Eu Sou Um Monstro* (Selvática, 2015). Exaltou, ainda, o experimentalismo das composições de Juçara Marçal em seu primeiro álbum solo, *Encarnado* (2014) -que teve a capa censurada pelo iTunes (reprodutor e loja de música digital) por conter uma ilustração com mamilos à mostra. Vale pontuar que essa barreira é seletiva, pois na mesma empresa aparecem álbuns de outros artistas ligados à grandes gravadoras onde seios são muito mais evidentes.

Quebrando tabus com suas produções, essas artistas trouxeram à tona, cada uma à sua maneira, temas contemporâneos essenciais à sociedade e à cena musical e compuseram a trilha sonora do empoderamento feminino (idem). Foi o caso de Karol Conká, que teve sua ousadia celebrada pela jornalista ao tratar em sua música *Lalá* sobre os direitos sexuais e sobre o corpo, através do sexo oral praticado em mulheres..

Em tempos de mulher “recatada e do lar”⁹³, no dia seguinte ao discurso de tom maternal de Marcela Temer -esposa do presidente brasileiro não eleito, ou empossado-através-de-golpe-, que

⁹¹ Cf. <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/seis-cantoras-que-estao-quebrando-tabus-no-cenario-musical-por-nathali-macedo/>. Acesso em 18/07/2018.

⁹² O disco, patrocinado pelo edital Natura Musical, foi exaltado como uma obra de importante discurso político, por explicitar temas feministas como a violência contra a mulher e a visibilidade gay. Foi alvo de discussões pelo single Maria de Vila Matilde por ter sido considerado um “hino feminista” composto por homens.

⁹³ “Bela, recatada e do lar” foram adjetivos usados pela revista Veja (Cf. <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em 18/07/2018) para definir Marcela Temer, esposa do então vice-presidente do Brasil e

apresentou o caráter machista do Estado Brasileiro no que diz respeito ao papel da mulher na sociedade, MC Carol e Karol Conká lançaram o single 100% Feminista. As artistas colocaram na música sua resiliência enquanto mulheres negras que, ainda quando meninas, aprenderam através de familiares oprimidas e silenciadas que a dominação masculina nos corpos femininos é algo cotidiano e sintomático da sociedade brasileira, que ambas combatem também através de suas vozes.

Na mesma direção, surgiu o projeto As Minas do Rap -de Lurdez da Luz, Livia Cruz, Karol de Souza, MC Gra e DJ Typá- com a ideia de firmarem a qualidade das rimas compostas por mulheres. Através da união feminina, a intenção era desconstruir o senso comum da ideia de competitividade entre mulheres e se firmarem como referência e "incentivo para as próximas gerações de mulheres do rap" (EIROA, 2016).⁹⁴ Ainda no rap, Sara Donato, Luana Hansen, Souto MC e Issa Paz criaram o cypher⁹⁵ *Machocídio*, explicitando o machismo no universo do hip hop através das letras.

Em meados de 2017 a cantora Ana Cañas convidou 86 mulheres para gravar o clipe de sua música Respeita, cujo tema é a violência contra a mulher. A proposta do vídeo era fazer "um exercício em que elas [as convidadas] fechassem os olhos e puxassem da memória situações em que foram vítimas de machismo, assédio ou inferiorização. Quando prontas, deveriam abrir os olhos e comunicar o que sentiam para a câmera, apenas com o olhar" (SANCHES, 2017)⁹⁶. Elza Soares, Karina Buhr, Maria da Penha (que nomeia a lei), Carmen Silva (da Frente de Luta por Moradia) e Eliane Dias (empresária do rapper Mano Brown) foram algumas integrantes da canção que se tornou manifesto.

Em 2017 o jornalista Carlos Messias apresentou ecléticas "novas vozes femininas"⁹⁷ surgidas dos espaços virtuais, com características em comum a personalidade única de suas vozes e o costume da homenagem à artistas influentes em seus trabalhos. Entre algumas artistas citadas, aparecem as paulistas Luisa Maita (filha de Amado Maita, que participou da trilha sonora do filme *Boyhood* de 2014) e Mariana Mello (rapper que põe a mulher como tema nas suas letras) e a baiana Illy (que já abriu shows de Gal Costa e Djavan e teve EP produzido por Alexandre Kassin).

É muito comum um aumento considerável e um tanto quanto protocolar na quantidade de informações veiculadas por jornais tendo como tema central a mulher no mês de março, por conta

objeto da reportagem, em um exaltado modelo de submissão feminina a ser seguido. A reportagem logo deu sequência a uma grande leva de postagens nas redes sociais ironizando a expressão.

⁹⁴ Cf. <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/grupo-de-rappers-e-a-a-forca-feminina-no-hip-hop>. Acesso em 18/07/2018.

⁹⁵ Algo como uma reunião de rappers fazendo rimas inéditas.

⁹⁶ Cf. <https://www.cartacapital.com.br/revista/954/ana-canas-ninguem-me-cala>. Acesso em 18/07/2018.

⁹⁷ Cf. <https://gq.globo.com/Cultura/Musica/noticia/2017/10/quem-sao-novas-vozes-femininas-da-musica-brasileira-que-voce-precisa-conhecer.html>. Acesso em 18/07/2018.

do dia 8, dia internacional da mulher⁹⁸. Izabela Costa publicou, nesse período, duas matérias também exaltando a presença feminina na “nova música autoral brasileira”⁹⁹. Apontou em algumas mulheres as características de independência musical e diversidade no que diz respeito à música e a origem das artistas. A semelhança percebida entre elas reside também no fato de tornarem a “música seu principal lugar de fala, utilizando a arte como ferramenta política para a reinvenção de narrativas e criação de novos pontos de vista” (idem). Soledad, Drik Barbosa (também do grupo de rap Rimas & Melodias), Melanina MCs, Danna Lisboa (mulher trans) e Papisa (projeto solo de Rita Oliva) são exemplos de mulheres citadas na matéria que têm na militância feminista parte de suas bases musicais, expressas através da exposição de temas como maternidade, opressão machista e empoderamento pessoal/feminino (idem).

Esse cenário de movimentações de mulheres buscando ocupar espaços através das redes sociais e por elas fortalecidas, com a finalidade de se expressar artisticamente, e em sua maioria se posicionando com letras expressivamente feministas é perceptivelmente crescente. Luedji Luna, baiana que trata em suas composições de temas como a emancipação feminina e a violência contra a população negra, encontrou na internet um espaço possível a ser ocupado para a divulgação de suas ideias:

Eu não sou amiga de donos de festivais ou curadores, em sua maioria homens e brancos, eu não faço parte disso. Então como seria possível eu, uma mulher preta, nordestina, ser escutada? A demanda do público da internet provoca essa curiosidade nos que estão curando, nos que estão escrevendo e daí que a gente passa a ocupar esses espaços. (Luedji Luna)¹⁰⁰

A tecnologia das redes sociais e suas dinâmicas possibilitam que artistas criem espaços e formem redes colaborativas e de fãs, com o acirramento da relação entre artista e público. Também facilitam a divulgação dos trabalhos, possibilitando o surgimento de outros circuitos físicos locais.

Diversas articulações femininas e/ou feministas também fizeram e se fazem presentes nas cidades utilizando a arte como forma de ativismo, como o Slam das Minas¹⁰¹ e o Festival Roque

⁹⁸ O Dia internacional da mulher é historicamente uma data para lembrar conquistas sociais e políticas feministas, além de mirar para lutas atuais pela igualdade de gênero. Entretanto, nessa data é muito comum a lógica ser invertida, como dita o senso comum de presentear as mulheres com flores, reafirmando o padrão de como as mulheres devem ser meigas e delicadas; e como, por exemplo, o fato da rede de fast-food MC Donald's ter colocado que “juntas podemos mais”, colocando para trabalhar uma equipe “100% feminina”. (Cartaz Mc Donald's do Dia Internacional da Mulher)

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Cf. <https://gq.globo.com/Cultura/Musica/noticia/2018/03/como-mulheres-estao-revolucionando-musica-autoral-brasileira.html>. Acesso em 18/07/2018.

¹⁰¹ Rodas de poesias e rimas destinadas às mulheres que acontece em diversas cidades brasileiras

Pense¹⁰². Nesse caminho, está inserida a Batalha das Musas em Niterói, cidade onde se destacam nomes masculinos do cenário nacional do rap como Black Alien, Speed Freaks e MC Marechal. O “Encontro de Hip Hop pra celebrar a voz feminina no Rap”¹⁰³ foi criado por Aline Pereira em 2017 nos moldes da Batalha do Conhecimento, do MC Marechal, com a ideia de criar espaços livres de violência contra mulheres, muito comum nesse contexto. Com um caráter educativo que propõe a troca de experiências e, assim, de confiança entre as participantes, esse “movimento feito por e para as mulheres” (PEREIRA, 2018)¹⁰⁴ busca incitar debates acerca da desigualdade de gênero e dos papéis impostos às mulheres.

O projeto Feminística TAKE #0, idealizado por Iara Rennó e realizado no espaço Centro da Terra, em São Paulo, também se insere nesse contexto. A multi artista credita a ideia do projeto ao contexto de sua trajetória profissional, sempre conectada ao trabalho com música produzida por mulheres. Filha de Alzira E. e sobrinha de Tetê Espíndola -ambas cantoras, compositoras e instrumentistas- com as quais dividiu o labor criativo, integrou a banda feminina Dona Zica -tendo como principais parceiras na composição e nos palcos Andreia Dias e Anelis Assumpção-, participou em projetos com as artistas Thalma de Freitas e Cibele, além de diversas outras parcerias em composições e trabalhos com mulheres. Esse contexto a inflamou a criar esse espaço específico, em um “lugar especial” abarcando outras expressões artísticas como performances, poesias, artes visuais e dança, para demonstrar que são muitas as mulheres artistas em atividade (RENNÓ, 2017).¹⁰⁵

Iara enxerga que nos últimos anos as mulheres estiveram conquistando mais espaços e se apropriando destes que eram massivamente ocupado por homens. No caso da música, especialmente o lugar criativo, de compositoras e instrumentistas. Ainda credita essa crescente de mulheres ocupando esse cenário musical independente autoral à luta feminista e ao atual contexto histórico favorável a ele, que vai de encontro à evolução da sua própria história, aliada a presença de outras artistas que escolheu para ocupar esse espaço ao seu lado: Tulipa Ruiz, ressaltada por sua presença forte como cantora autoral e ilustradora (fez alguns desenhos para a banda Dona Zica); Juliana Perdigão, multi instrumentista, compositora e cantora; coletivo de performance visual #Lambe Buceta, de Karen Ka e Kelly Santos (com intervenção de lambe lambes de imagens de vaginas e frases de diversos teores em prol do conhecimento e auto-aceitação do corpo, como “sua xoxota é

¹⁰² circuito de bandas de rock com integrantes mulheres oriundo da baixada fluminense.

¹⁰³ Cf. https://www.facebook.com/pg/batalhadasmusasrj/about/?ref=page_internal. Acesso em 18/07/2018.

¹⁰⁴ Entrevista concedida por Aline Pereira ao Globo.com. Cf. <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/no-rap-batalha-das-mulheres-por-igualdade-22470097>. Acesso em 18/07/2018.

¹⁰⁵ Entrevista concedida por Iara Rennó ao site Trabalho sujo. Cf. <http://trabalhosujo.com.br/feministica>. Acesso em 18/07/2018.

linda”, “olha, toca, molha, goza”); Mel Duarte, poeta ativa no Slam das Minas, com suas poesias feministas expressivas. Ao que parece, as artistas foram especialmente escolhidas por suas atividades artísticas que exprimiam qualidades marcantes de um posicionamento feminista e favorável à afirmação da mulher enquanto pertencente a classe artística, que dão voz “a essa nova mulher [se referindo às mulheres ocupando espaços através de um conjunto de mulheres], que somos nós” (idem) .

Ainda em São Paulo, o coletivo Feminine Hi-Fi atua no empoderamento feminino “tanto na valorização do papel da mulher no contexto dos sistemas de som característicos da cultura jamaicana quanto na promoção da linguagem do reggae como expressão contra a opressão social vinda das questões de gênero”¹⁰⁶. Atua em frentes como o incentivo ao aprendizado e compartilhamento de informações, através do Feminine Hi-Fi Lab, e na produção musical de vozes femininas do reggae, pelo selo Feminine Hi-Fi Tunes. O selo Hérnia de Discos das produtoras Desireé Marantes e Cintia Ferreira também trabalha, através dos projetos Aparelha -residência artística que consiste em jovens artistas mulheres convidadas a gravar na sede do selo sendo assessoradas por mulheres profissionais da música- e Pedalaço das Minas - evento para a experimentação de efeitos de guitarra¹⁰⁷ - na direção do fortalecimento de uma rede de mulheres profissionais e artistas que se auto organizam.

Nesse sentido, em Recife, as produtoras culturais Letícia Tomás e Hannah Carvalho, com o apoio de Nana Loureiro -do selo cearense Banana Records- abriram em 2016 uma lista virtual colaborativa de profissionais e bandas formadas por mulheres atuantes na cena independente nacional. Percebendo o potencial (um total de 310 grupos inscritos), criaram o selo PWR Records para produzir artistas e bandas com pelo menos uma mulher em sua formação. Segundo Letícia Tomás, a maior parte das mulheres que buscavam o aporte do selo, por não serem incentivadas -ou desmotivadas- desde criança para seguir na profissionalização no campo da música, não possuíam conhecimento necessário para realizarem sozinhas seus projetos, e acabavam não sabendo lidar com os homens do meio, fazendo do PWR um espaço seguro para elas (TOMÁS, 2018)¹⁰⁸.

A organizadora do festival feminista MANA, -e coautora, ao lado de Dona Onete, o hit da internet Lesbigay- a compositora e cantora paraense Aíla, se apresentou no Sonora¹⁰⁹, festival de música produzido e composto apenas por artistas mulheres. Iniciativas como estas têm aumentado

¹⁰⁶ Cf. <https://pt-br.facebook.com/femininehifi>. Acesso em 18/07/2018.

¹⁰⁷ Cf. <https://gq.globo.com/Cultura/Musica/noticia/2018/03/como-mulheres-estao-revolucionando-musica-autoral-brasileira.html>. Acesso em 18/07/2018.

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Cf. Fundado em 2016 pelas compositoras LaBaq e Deh Mussolini, o festival Sonora está presente em mais de 70 cidades e espalhadas por 15 países.

vertiginosamente, como os festivais SÊLA e o Women's Music Event (WME), e segundo Aíla, se inserem em um contexto de “criação de espaços fundamentais, de fortalecimento na música e nas artes, em todas as regiões”¹¹⁰. Ainda de acordo com a cantora, ações dessa natureza influenciam o surgimento de outras, estimulando “mais espaços de diálogo”.

O festival SÊLA se originou através do coletivo de mesmo nome como “uma aliança trans-feminista que luta pela voz da mulher no palco e nos bastidores”¹¹¹. Com a ideia de valorizar e tornar confortável para as mulheres a experiência profissional nesse campo majoritariamente masculino, através do exercício do empoderamento feminino, o coletivo atua também como uma “agência de consultoria, criadora de conteúdo, produção, assessoria e comunicação para cantoras, compositoras, instrumentistas” (idem). O WME foi criado pela jornalista Claudia Assef e a empresária Monique Dardenne, a partir de uma plataforma virtual na rede social Facebook para conectar mulheres do meio musical, desde profissionais como engenheiras de áudio, artistas e até advogadas de direitos autorais. Com o aumento do número de participantes, surgiu a ideia de criar um evento, que tem a mulher como protagonista, atuando em todas as etapas do festival. Essa produção integralmente feminina não exclui, entretanto, a participação masculina na plateia, entendendo que esse espaço gerado não tem apenas a mulher como público alvo. “É um evento para o mercado de música, focado em e feito por mulheres fodonas, mas os temas são universais” (ASSEF, 2018)¹¹².

Tais festivais que evidenciam a presença feminina contrapõem a realidade de outros festivais como o Lolapalooza, que não incluiu uma mulher como atração principal em nenhuma edição desde sua estreia no Brasil em 2012, e cujo line up de 2018 foi composto apenas de cerca de 23% por mulheres (CAVALCANTE, 2018)¹¹³. O que reafirma a necessidade de produções culturais protagonizadas por mulheres enquanto geradoras de zonas feministas.

A movimentação feminina/ista na música autoral independente se evidencia, portanto, através do contexto social que urge na necessidade da visibilidade da mulher enquanto produtora de sua própria narrativa, que então encontra ou gera espaços para tal, articulados e facilitados pelo advento das redes sociais. Inserido em um contexto social de maior movimentação e organização de mulheres e percebido a partir do início da década de 2010, se tornando mais expressivo através do jornalismo virtual a partir de 2015, esse cenário não é homogêneo. Ao contrário, é tão diverso

¹¹⁰ Entrevista concedida por Aíla ao site GQ Brasil. Cf. <https://gq.globo.com/Cultura/Musica/noticia/2018/03/como-mulheres-estao-revolucionando-musica-autoral-brasileira.html>. Acesso em 18/07/2018.

¹¹¹ Cf. <http://mulhernamusica.com.br>. Acesso em 18/07/2018.

¹¹² Cf. <https://gq.globo.com/Cultura/Musica/noticia/2018/03/nao-e-so-para-mulheres.html>. Acesso em 18/07/2018.

¹¹³ Cf. <https://www.metropoles.com/vida-e-estilo/feminismo/conheca-10-artistas-mulheres-que-merecem-estar-no-lollapalooza>. Acesso em 18/07/2018.

esteticamente quanto o cenário mangubeat e a movimentação independente de São Paulo. As protagonistas possuem vertentes musicais variadas, trajetórias diversas, não necessariamente dialogam entre si e tampouco possuem a característica intrínseca de colaborativismo criativo. Entretanto, há parcerias geradas a partir desse cenário, que dizem respeito mais à ideia e conceito de união e criação de espaços femininos do que das estéticas musicais. As artistas dessa movimentação tem como ponto de convergência a presença nesses espaços -em eventos, festivais e programas de televisão inseridas nesse contexto de sobressalência da mulher na música- aliada ao discurso pessoal e à estética feminista em suas criações. Tem diversidade musical mas unidade política. Porém, não se fecham em um circuito próprio de produção musical com um conceito e/ou um discurso feminista apenas, mas se expressam musicalmente de maneira livre. Independentes das grandes gravadoras e dos estigmas de ideias fechadas. Esse cenário se integra de compositoras, instrumentistas e cantoras que possuem a unicidade de tratarem em suas produções com total liberdade criativa. O que dá a liga a essa movimentação é o conceito de ocupar e protagonizar a música autoral independente (feminista) brasileira.

CAPÍTULO 3

“Eu só sei tocar meu tamborzinho e olhe lá”¹¹⁴: trajetória musical de Karina Buhr

Karina Buhr se considera baiana-pernambucana. Nasceu e viveu em Salvador (BA) até os 08 anos de idade, quando mudou-se com a mãe para Recife (PE). Filha de mãe alemã e pai baiano, passava com ele as férias escolares, crescendo entre as duas cidades. Essa mudança de ambiente expunha Buhr a uma diversidade cultural grande. Enquanto seu avô paterno tocava no piano músicas baianas, o avô materno a ambientava na cultura clássica alemã, com Mozart e Beethoven, com a ajuda da avó, que “não tinha nada de alemã, era recifense, descendente de índios, mas gostava da cultura e entrou na brincadeira”. (BUHR, 2014)¹¹⁵

Em Salvador eu era muito pequena, mas sempre amei as coisas que tocavam no rádio de lá nos anos 80. Gostava muito de Gerônimo, Luiz Carlos, Sarajane. Ouvia tudo. Fora iê-iê-iê, essas coisas. Eu morava com meus avós, e meu avô tocava piano. Mas era outra parada. E minha mãe ouvia muita música brasileira em casa. Ney Matogrosso, Os Mutantes, Caetano, Gil, Gal Costa... Ai fui conhecer o rock'n'roll gringo depois, indo pra farra com os amigos, em outros lugares. Acabou que gosto muito de tudo um pouco e eu adorava quando tinha essas mudanças de cenário, que eu podia ouvir. Porque as coisas que tocavam em Salvador eu só conseguia ouvir lá. Meu avô tocava aquelas coisas que eu só conseguia ouvir ali. Então eu gostava de ficar sapeando, ainda bem. (BUHR, 2014).¹¹⁶

Aos 15 anos, foi passar uma temporada na casa de parentes na cidade de Lägerdorf na Alemanha, para aprender a língua. Nessa época, testemunhou pela televisão a queda do muro de Berlim “com a família toda reunida, todo mundo aos prantos e gargalhadas”. (BUHR, 2014)¹¹⁷

A artista, já em Recife, chegou a cursar por dois anos Educação Artística, pensou em fazer faculdade de jornalismo porque era o que “achava mais legal do que tinha” disponível nos cursos das universidades e passou no vestibular que fez para o curso de direito “só para provar para o meu

¹¹⁴ Trecho da música *Ciranda do Incentivo*, do álbum *Eu Menti Pra Você* de Karina Buhr.

¹¹⁵ Entrevista concedida por Karina Buhr à revista Trip. Cf. <https://revistatrip.uol.com.br/trip/karina-buhr-e-o-muro>. Acesso em 18/07/2018.

¹¹⁶ Entrevista concedida por Karina Buhr à Revista Fórum. Cf. <https://www.revistaforum.com.br/digital/133/karina-buhr/>. Acesso em 18/07/2018.

¹¹⁷ Entrevista concedida por Karina Buhr à revista Trip. Cf. <https://revistatrip.uol.com.br/trip/karina-buhr-e-o-muro>. Acesso em 18/07/2018.

pai que eu era capaz de passar”, no mesmo ano em que reprovou o 3º ano do ensino médio. (BUHR, 2010).¹¹⁸

Desde cedo teve que lidar, mesmo que inconscientemente na época, com os desdobramentos da cultura machista através dos papéis definidos pelos gêneros feminino e masculino, como pode ser percebido pela sua necessidade de comprovar ao pai sua competência em passar na prova do vestibular, mesmo sem intenção de cursar. Desde cedo também interessava pelas artes, com maior inclinação para o teatro, sendo apreciadora de João Falcão e João Denis, e cinema (BUHR, 2013)¹¹⁹, tendo inclusive participado como atriz do curta-metragem Encontro Macabro (Olinda, 1994).

3.1. No tambor Mangue

Sua experiência musical prática se deu pelas vivências em manifestações populares tradicionais locais de Recife, no início dos anos 1990. Foi nessa época que conheceu integrantes da Mestre Ambrósio, frequentadores dos grupos de maracatus e quem ela acompanhou e começou a conhecer a fundo tais grupos.

Nesses espaços, o papel das mulheres era, tradicional e majoritariamente, restrito para o canto e a dança, sendo vedado para elas tocar os instrumentos. Falando sobre sua experiência inicial na percussão, Buhr pontua que o “(...) começo foi bem louco porque na época não podia mulher tocar, nem em um e nem no outro [se referindo aos maracatus e cavalos-marinheiros de Recife]”¹²⁰. No folguedo Cavalo Marinho de Mestre Inácio¹²¹, ela relatou ter encontrado muita dificuldade em conseguir ir além das funções definidas. No Maracatu Piaba de Ouro¹²², quando começou a frequentar em 1992 (ou 1994, em entrevista¹²³ a artista colocou que não sabe precisar a data),

¹¹⁸ Cf.

<http://jovem.ig.com.br/igirl/noticia/2010/07/26/karina+buhr+pode+desbotar+a+festa+do+happy+rock+no+vmb+2010+9548085.html> Acesso em 18/07/2018.

¹¹⁹ Entrevista concedida por Karina Buhr ao programa Espelho. TV Brasil. Ep. 130. Temp. 06. Exibido em 25/03/2013.

¹²⁰ Entrevista concedida por Karina Buhr ao programa O Som do Vinil, Canal Brasil Temp 10 Ep 18. Exibido em 09/09/2016.

¹²¹ Cavalo-marinho é um folguedo folclórico originário da Zona da Mata de Pernambuco.

¹²² Maracatu Piaba de Ouro é um maracatu de baque solto, o maracatu rural, cujo toque é mais rápido e “punk” segundo Karina Buhr no programa Provocações da TV Cultura Digital (Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=IQZ19T8uOxw>. Acesso em 14/07/2018). Tem como figura máxima do Terno (o que equivale a banda musical) do Maracatu o Mestre Salustiano, personagem que é referenciado em músicas de bandas do Mangue como Salustiano’s Song, do álbum Da Lama Ao Caos, de CSNZ.

¹²³ Entrevista concedida por Karina Buhr ao programa Espelho. TV Brasil. Ep. 130. Temp. 06. Exibido em 25/03/2013.

desfilava de baiana no carnaval, papel destinado às mulheres e que possui as funções de cantar e dançar, não podendo ir além: “(...) neste, mulher não podia tocar mesmo! Nos Cavalos Marinhos também não, mas não havia um decreto. No Piaba havia. Salu [Mestre Salustiano] costumava dizer que: “Maracatu bom era na época em que até as baianas eram homens” (BUHR, 2011)¹²⁴

Apesar da regra baseada na definição do papel do gênero masculino como superior ao feminino, a percussionista se utilizou das adversidades para encontrar brecha e subvertê-la, mesmo que a regra continuasse mantida:

no [Maracatu] Piaba de Ouro eu acabei tocando muito, porque a gente passava o dia inteiro na rua. Então os homens cansavam de tocar e aí eu tocava. E sempre que Salu [Mestre Salustiano] chegava perto, ele pedia para eu parar de tocar ou passava o instrumento para alguém. (BUHR, 2013)¹²⁵

Posteriormente, no Boi da Gurita Seca¹²⁶, cujo mestre era Siba, e no Maracatu Estrela Brilhante de Recife¹²⁷ onde de fato possuiu permissão para tocar percussão. Karina diz que “lá foi ao contrário, ele [Mestre Walter] acolheu totalmente a gente [se referindo a outras amigas que a acompanhavam] e aconteceu uma coisa dele exigir ainda mais da gente. Foi muito bom isso pra gente, essa rigidez dele”. (BUHR, 2016)¹²⁸

Embora a artista identificasse o machismo e lutasse para romper com as pré-definições dos papéis de gênero nos ambientes dos maracatus, a compositora não parecia enxergar da mesma maneira o preconceito de Mestre Walter, traduzido na sua rigidez no tratamento das mulheres percussionistas. Essa rigidez mascara a discriminação que as mulheres sofrem constantemente, sendo inferiorizadas e/ou tidas como incapazes de realizar atividades tradicionalmente ligadas ao universo masculino, nesse caso o toque dos instrumentos, e torna a cobrança significativamente maior. Para tocarem com os demais percussionistas, as mulheres eram mais cobradas, em uma relação desigual, talvez de maneira compensatória por serem do gênero feminino, onde tocar não parecia ser o suficiente. Karina Buhr percebe a rigidez do Mestre pelo ponto de vista positivo, pois essa cobrança a ajudou a desenvolver maiores habilidades percussivas. Entretanto, não parece classificar tal comportamento como depreciativo e tampouco parece perceber que sua percepção se

¹²⁴ Entrevista concedida por Karina Buhr ao Blog Banda Desenhada publicado em 20/10/2011. Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com/2011/10/agitando-casbah.html>. Acesso em 14/07/2018.

¹²⁵ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=IQZ19T8uOxw> Acesso em 14/07/2018.

¹²⁶ Boi de carnaval que tem como mestre Siba. Desfila na quarta-feira de cinzas dentro do Encontro de Bois que acontece desde 1985 na Rua da Boa Hora, em Olinda.

¹²⁷ Maracatu Estrela Brilhante de Recife é um maracatu de baque virado, o Maracatu Nação, de Mestre Walter.

¹²⁸ Entrevista concedida por Karina Buhr ao programa O Som do Vinil, Canal Brasil Temp. 10 Ep 18. Exibido em 09/09/2016.

deve ao fato do machismo também estar incorporado em si, atribuindo resultados somente positivos a esse tratamento que constituiu sua trajetória inicial de sua formação musical.

Sobre sua experiência com percussão nos maracatus e o fato de ser mulher nesse contexto, pondera ainda que os papéis de gênero definidos do candomblé acabam sendo levados para essa outra realidade, que é o desfile de carnaval dos maracatus na rua. Entretanto, o que justifica essa manutenção dos papéis que consiste na rejeição da mulher em outras funções que não as definidas tradicionalmente é o machismo (idem). A artista, que frequentou durante 05 anos terreiro de candomblé cujo inalcançável “sonho era tocar ilú na macumba”¹²⁹, sem sucesso por conta dos papéis definidos pela religião, tocou, ainda, em projetos ligados diretamente a cultura popular local, como Vêio Mangaba e Suas Pastoras Endiabradas¹³⁰ resistindo a preconceitos machistas que insistiam em negar sua possibilidade tocar percussão sendo mulher.

Compondo a cena autoral independente de Recife nos anos 1990, fez parte da banda Eddie na percussão e voz. A banda, “icônica do rock pernambucano”¹³¹ segundo Charles Gavin surgiu em Olinda em 1989, com os integrantes Fábio Trummer (guitarra e vocal), Roger Man (baixo e vocal), El Mano (teclado e vocal), Bernardo (bateria) e Fred (percussão e voz), além de ainda contar com a participação de Erasto Vasconcelos na percussão.

Assim como outras bandas do cenário Mangue, os músicos eram bastante influenciados por bandas de punk rock como Ramones e Sex Pistols que eram, de acordo com Fábio Trummer, “nossa primeira escola ditando as regras”, ao se referir ao som mais rock and roll da banda no início da carreira. No entanto, o frevo pernambucano se constituiu em uma influência importante para a banda Eddie e caracterizou uma mudança de sonoridade da banda, considerada natural pelo maior envolvimento dos músicos com a música brasileira ao longo dos anos. Integrando a banda a partir de meados de 1995, Karina Buhr participou da gravação do álbum de estreia Sonic Mambo (Roadrunner, 1998). A produção tendo sido assinada por um profissional americano sem conhecimentos da música brasileira, terminou por perder as “inovações particulares” da banda naquele período em que já flertavam mais com a sonoridade brasileira, e os levou à contra-mão do desejo de seguir um caminho artístico com uma “música mais autoral e menos genérica” (TRUMMER, 2018)¹³², um dos aspectos que determinou o caminho do grupo pela independência por opção (SANTOS, 2016) até a atualidade. Para Karina, a Eddie é um exemplo dessa atuação na

¹²⁹ Entrevista concedida por Karina Buhr ao programa Espelho. TV Brasil. Ep. 130. Temp. 06. Exibido em 25/03/2013.

¹³⁰ Grupo, que lançou o disco homônimo em 1999, fundado por Walmir Chagas, cantor, compositor, instrumentista, palhaço e velho de pastoril integrante do movimento Armorial. Criou o personagem Vêio Mangaba inspirado nos mestres pastoris tradicionais de Pernambuco, Velho Barroso e Velho Faceta.

¹³¹ Fala do baterista e apresentador do programa O Som do Vinil, Canal Brasil Temp 10 Ep 18. Exibido em 09/09/2016

¹³² Cf. <http://www.oinimigo.com/blog/sonic-mambo/>. Acesso em 18/07/2018/

independência musical (BUHR, 2016)¹³³. Embora a gravação do debut álbum tenha ficado a cargo de uma gravadora internacional, considera a banda essencial no desenvolvimento das suas características independentes no que tange a produção e divulgação dos trabalhos: “foi com Eddie que eu aprendi a fazer tudo, assim, de atuar na independência.” (idem).

3.2. Comadres

Na mesma época, as vivências e a constante resistência que encontrava enquanto mulher para tocar percussão nos maracatus de Pernambuco geraram a fagulha para a criação da Comadre Florzinha¹³⁴, indo de encontro com o pensamento de Maria Ignez Cruz Mello (2007), para quem “O universo musical (...) tem sido, por longo tempo, uma prerrogativa masculina” (MELLO, 2007). Aliada a sanfoneira Renata Mattar, em 1997 se uniram a outras mulheres¹³⁵ com essa mesma necessidade e vontade urgente de liberdade criativa em um “território livre pra tocar, pra cantar” (BUHR, 2013)¹³⁶. O conjunto nomeado por Karina em homenagem à personagem feminina do folclore nordestino (entidade protetora da mata e dos animais nativos contra caçadores e devastadores) foi criado em Olinda, com a ideia de fundir, em um trabalho autoral, percussão com coro de mulheres, muito comum no coco, na ciranda e em canto de candomblé (BUHR, 2016)¹³⁷. A principal motivação surgiu fundamentada pelo preconceito de gênero que sofriam, por buscarem performatizar o ser mulher na contra-mão das imposições do sistema patriarcal, no qual os homens mantêm o predomínio nas esferas social, política e econômica, agravado e explicitado no pouco destaque das mulheres como compositoras no cenário da música popular (LIMA E SANCHES, 2009). A proposta foi então a criação de um ambiente feminino livre destas imposições, entendendo que possivelmente só em uma banda composta apenas por mulheres esse cenário fosse possível.

Em 1999 estrearam as gravações autorais no álbum Comadre Florzinha, lançado pelo Centro Popular de Cultura da União Municipal dos Estudantes Secundaristas de São Paulo (CPC/UMES). As faixas traziam principalmente canções de domínio público, regravações de músicas de artistas

¹³³ Entrevista concedida por Karina Buhr ao programa O Som do Vinil, Canal Brasil Temp. 10 Ep 18. Exibido em 09/09/2016.

¹³⁴ A grafia surge como Comadre Florzinha mas a partir de 2003 foi alterada para Comadre Fulozinha.

¹³⁵ A primeira formação foi constituída por Alessandra Leão, Isaar França, Karina Buhr, Maria Helena, Renata Mattar e Telma César, mantida até 2000. A partir daí, permaneceram somente Alessandra Leão, Isaar França e Karina Buhr até determinado momento em que, da formação original, só se manteve Karina Buhr.

¹³⁶ Karina Buhr no programa Espelho, da TV Brasil, exibido em 25/03/2013. Ep 130 Temporada 06.

¹³⁷ Entrevista de Karina Buhr no programa O Som do Vinil, Canal Brasil Temp 10 Ep 18. Exibido em 09/09/2016.

relacionados ao universo da tida música regional¹³⁸ e da música popular brasileira (incluindo o Mangue) e algumas composições próprias. Participaram da gravação de diversos álbuns de músicos pernambucanos¹³⁹, além de coletâneas de músicas de Pernambuco e álbuns de releituras dos conterrâneos Luiz Gonzaga¹⁴⁰ e Reginaldo Rossi¹⁴¹.

Também fizeram parte da trilha sonora de filmes como Enjaulado (de Kléber Mendonça Filho, 1997), ao lado de vários outros músicos da cena Mangue¹⁴² e Narradores de Javé (de Eliane Caffé, 2004), cujo responsável foi DJ Dolores e contou com a participação de músicos do cenário autoral independente paulistano¹⁴³.

Após uma apresentação no bar recifense Soparia, em 1998, foram convidadas por José Celso Martinez Corrêa a fazer parte do grupo teatral que dirigia, o Teatro Oficina Uzyna Uzona. Karina Buhr e a companheira de banda Isaar de França integraram então a montagem de duas peças¹⁴⁴, entre 2001 e 2005, com apresentações pelo Brasil e no exterior, o que fez Karina Buhr interromper suas participações em demais projetos musicais que fizera parte, com músicos como Bonsucesso Samba Clube e DJ Dolores e Orchestra Santa Massa.

Em 2003, a percussionista, autora e então atriz fixou moradia em São Paulo e sua banda lançou o segundo álbum, *Tocar na Banda* (YB Music), com mais músicas autorais, sendo seis composições suas, e de outros compositores¹⁴⁵ de música popular e de domínio público. Passou a mesclar shows de divulgação do novo trabalho com apresentações no Teatro Oficina, em SESC's

¹³⁸ Regional aqui se referindo como aspecto de músicas que possuem características populares locais, de ritmos tradicionais brasileiros, como as músicas “Grande Poder” de Mestre Verdellino, tido como símbolo do folclore alagoano; e Tamarineira, do cantor de forró Elinó Julião. Também estão no álbum as músicas Angicos, de Chico Science e Lúcio Maia -integrantes da Chico Science e Nação Zumbi- e Xique-Xique, de Tom Zé.

¹³⁹ Participaram das gravações do álbum Pernambuco falando para o Mundo (Brincante, 1998), de Antonio Nóbrega, quem seguiram acompanhando em apresentações pelo Brasil e no exterior, até o ano seguinte; *Loa do Boi Meia Noite* (Independente, 1999), da banda Chão & Chinelo; na música *Minha Galera* do álbum *Por Pouco* (Abril Music, 2000) da banda mundo livre s/a; no disco *Original Olinda Style* (independente, 2002), da banda Eddie -ao lado de músicos como Erasto Vasconcelos, Mr. Jam, Fernando Catatau, Daniel Ganjaman, Bactéria (Mundo Livre S/A), Pi. R, Marcelo Campello, Mônica Feijó, Sapotone, Boy, Tiago (Songo), KSB e Buguinha-; *Contraditório?* (Stern's Music, 2002), de Dj Dolores e Orchestra Santa Massa; do álbum *BSC* (YB Music, 2003) da banda Bonsucesso Samba Clube; *Jornal da Palmeira* (Candeeiro, 2005), de Erasto Vasconcelos, entre outros álbuns.

¹⁴⁰ O álbum *Baião de Viramundo* (YBMusic/Candeeiro, 2000), trazia principalmente músicos pernambucanos como Chão e Chinelo, Otto, DJ Dolores & Orchestra Santa Massa, entre outros.

¹⁴¹ O álbum *Reginaldo Rossi - um tributo* (Mangroove, 2000) teve participação de músicos majoritariamente de Pernambuco, do cenário Mange, como as bandas Querosene Jacaré, Eddie, Devotos e Cascabulho, sendo exceção somente o paraibano Zé Ramalho.

¹⁴² Stela Campos, Renata Mattar, DJ Dolores, Dona Margarida Pereira e Os Fulanos, Lara Hanouska, Faces do Subúrbio, Matalanamão, Eddie, Paulo Francis Vai Pro Céu, Otto e Câmbio Negro HC compuseram a trilha.

¹⁴³ Fazem parte da trilha músicos como Instituto, a banda Cidadão Instigado, Alexandre Basa e Daniel Bozio, entre outros.

¹⁴⁴ *As Bacantes* (2001) e *Os Sertões* (2002 a 2005). Nessa última, participaram da criação coletiva, ao lado de Zé Celso, Tom Zé e Zé Miguel Wisnik, como integrantes do “Côro 2002”.

¹⁴⁵ Entre eles estão Lurdinha, do grupo gaúcho Os Fazendeiros; os pernambucanos Erasto Vasconcelos e Venâncio e Corumbá, do paulista Adoniran Barbosa e o paraense Pinduca.

paulistas e bares como o Sarajevo. Karina Buhr se manteve na companhia de teatro até 2007, encerrando sua participação no Teatro após passagem por Canudos (BA), para possibilitar outras atividades artísticas.

A maneira como a banda lidou com formatações de discursos para divulgação, como releases, entrevistas e matérias jornalísticas, acabou a reduzindo ao estigma Comadre Fulozinha - uma banda de mulheres pernambucanas que tocavam maracatu e ritmos regionais-, criando “sem querer, um discurso programado que era reiterado e incentivado pelos jornalistas que, por sua vez, tinham um conceito prévio em relação a uma banda só de mulheres com percussão e voz...” (BUHR, 2011)¹⁴⁶. De acordo com Karina, esse discurso reducionista aliado ao machismo que estrutura a sociedade acabou por engessar criativamente e impedir que pudesse experimentar outros formatos:

antes tinha um monte de coisa que eu queria fazer mais não conseguia. Por conta dessas coisas todas também [resistências encontradas por ser mulher na música] (...), que é uma coisa que é muito forte, que é um machismo muito grande, né (sic), em tudo, né (sic), no mundo todo, toda hora, em cada segundo da vida. E lá em Recife e na música e tudo, é uma coisa que sempre me prendeu muito. E eu mesma não conseguia muitas vezes passar disso, eu achava que estava arrasando, fazendo tudo o que eu queria e não estava. E tinha muita coisa entupida que eu queria fazer no show e não conseguia. E tinha a história da Comadre Fulozinha também, que por acaso é uma coisa que tinha muito ritmo de lá [Recife] que (...) tem um discurso meio pedagógico fechadão assim (sic), uma coisa séria, de pessoas inteligentes que sabem de muita coisa e que vão preservar a cultura. (...) eu não gosto desse discurso, não tinha isso. E na Comadre Fulozinha talvez eu tivesse que ter esse discurso pra ela [a banda] rolar mais. E eu não consegui, eu acabei aprisionada dentro desse discurso que eu não tinha. (...) E na Comadre acabou que eu ficava presa e não conseguia fazer muita coisa que eu consegui fazer nesse trabalho agora [se referindo a sua carreira de compositora e cantora solo].” (BUHR, 2013)¹⁴⁷

Lázaro Ramos no programa Espelho (2013) ao se referir sobre sua primeira experiência em um show da Comadre Fulozinha, classificou como “maravilhoso” e “quase revolucionário”¹⁴⁸ vê-las em cena. Ao que parece, o fato da banda estar ocupando aqueles espaços -de mulheres no palco sendo protagonistas de suas narrativas musicais, como autoras e instrumentistas, sob uma estética musical incomum, a música popular local pernambucana- é tida como uma subversão. A

¹⁴⁶ Entrevista concedida por Karina Buhr ao blog Banda Desenhada. Cf.

<http://bandadesenhada01.blogspot.com/2011/10/agitando-casbah.html#more>. Acesso em 14/07/2017.

¹⁴⁷ Entrevista concedida por Karina Buhr ao programa Espelho. TV Brasil. Ep. 130. Temp. 06. Exibido em 25/03/2013.

¹⁴⁸ Idem.

normatividade de papéis para o gênero feminino as colocaria, enquanto representantes do gênero, como cantoras, apenas, performatizando estéticas musicais ligados ao universo pop e, provavelmente, sob vestimentas que valorizassem seus corpos enquanto objetos de apreciação masculina. Entretanto, essa forma “revolucionária” só subverte por conta desses papéis de gênero definidos, que a mídia parece manter através de um discurso sobre bandas só de mulheres como algo à parte e alheio ao próprio universo musical (existem bandas e existem bandas de mulheres). Dessa forma, essa exaltação midiática em torno dessa subversão impediu que fosse além desse formato de banda feminina e também no que diz respeito a proposta musical.

O conjunto que surgiu com a intenção de criar espaço para essas mulheres se expressarem livremente, em determinado momento acabou então por formatar as artistas e impedi-las de realizar experimentações criativas para além do esperado -pelo público, imprensa e pela própria banda.

A Comadre Fulozinha contou com diversas formações, sempre femininas e, em determinado momento, apenas com Karina Buhr da formação original e parceiros convidados. Após sua mudança de residência para São Paulo buscou definir integrantes fixos para a banda, criando então a única formação contendo um homem¹⁴⁹, Marcelo Monteiro, o que parece ter ocorrido baseado na qualidade musical do artista, e não mostrou ter surtido efeitos ou discussões a respeito da inclusão masculina na banda feminina. Apesar do estigma de banda feminina de música popular local de pernambuco, a inserção de um homem na banda não parece ter repercutido sob esse ponto de vista por conta da sonoridade da banda ter permanecido fiel a sua estética inicial, além da banda ainda contar com uma formação majoritariamente feminina. Além disso, o músico em questão estava inserido na movimentação independente paulistana da época, participando de projetos como DonaZica e Projeto Cru.

No ano de 2009, a banda se apresentou -ao lado de pernambucanos como Junio Barreto e Vitor Araujo- no festival Humaitá pra Peixe no Rio de Janeiro e gravou de maneira independente o álbum Vou Voltar Andando. O último lançamento da Comadre Fulozinha trouxe todas as músicas compostas por Karina Buhr, dando indícios de uma nova fase da percussionista e compositora, que mirava para sua carreira solo, além da pausa indefinida da banda, até o momento atual.

¹⁴⁹ Karina Buhr se uniu com Flávia Maia e Mairah Rocha, antigas conhecidas de tocar em carnavais em Recife. Convidaram então Letícia Coura, que havia tocado com Karina no Teatro Oficina, e o único homem da banda, Marcelo Monteiro, indicado por Junio Barreto.

Paralelamente, Buhr também fazia ilustrações -é de sua autoria as artes das capas dos três álbuns¹⁵⁰ da Comadre Fulozinha- e shows de composições próprias feitas durante o período de exclusividade ao Teatro Oficina e que não encaixavam na proposta da Comadre Fulozinha, além de participações como convidada em projetos de artistas paulistanos, como Iara Rennó¹⁵¹ e Mamelô Sound System.

3.3. “Vou tirar o tambor”¹⁵²

No ano seguinte, estreou com a gravação do álbum autoral independente em *Eu Menti Pra Você* (2010), que integrou na 3ª posição a lista dos dez melhores discos nacionais daquele ano da Revista Rolling Stone¹⁵³ e lhe rendeu o título de artista do ano eleita pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Nesse trabalho, a multi artista decidiu pela experimentação de um novo formato, sem ter o foco na percussão, mas no canto de suas próprias músicas:

vou tirar o tambor (...) deu vontade de cantar só com o microfone e entender o que era isso. Só que aí foi louco que eu virei cantora (...) Uma coisa que eu sempre fiz, que foi cantar, mas eu era percussionista, de repente virei cantora.” (BUHR, 2016)¹⁵⁴

Sobre a alcunha de cantora, ela rejeita, partindo de dois pontos fundamentais: primeiramente por sua decisão por cantar ter sido apenas para performatizar suas próprias letras; além disso, por entender que essa classificação atribuída a partir do momento em que trilhou esse novo caminho criativo, não só, de certa forma, foi ignorando sua trajetória enquanto percussionista que também

¹⁵⁰ Álbuns Comadre Florzinha (1999), *Tocar na Banda* (2003) e *Vou Voltar andando* (2009):



¹⁵¹ Karina Buhr participou da MacunaÓpera, na percussão e vocais. O show era parte de projeto iniciado pelo álbum de Iara Rennó *Macunaíma Ópera Tupi*, ou *Macunaó.peraí.matupi* baseado no livro *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade. Teve estréia em agosto de 2008 no Teatro do SESC Vila Mariana. Cf. http://macunaopera.blogspot.com/p/release_15.html. Acesso em 10/07/2018.

¹⁵² Trecho de fala de Karina Buhr no programa O Som do Vinil, Canal Brasil Temp 10 Ep 18. Exibido em 09/09/2016.

¹⁵³ Cf. <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/karina-buhr-e-o-novo-album/#imagem0>. Acesso em 18/07/2018.

¹⁵⁴ Entrevista concedida por Karina Buhr ao programa O Som do Vinil, Canal Brasil Temp 10 Ep 18. Exibido em 09/09/2016.

cantava, como veio carregada de um discurso machista que determina e mantém posições definidas tradicionalmente para as mulheres na música, o papel de cantora:

Só que cantora é um lugar que deixam mulher ficar, né (sic). É um lugar que é reservado, vai ali cantar. É tanto que, mesmo quando você canta suas músicas, isso é colocado em segundo plano, ou é tido, eu sinto como uma coisa meio infantil, assim, no tratamento, sabe? Tipo ‘eita, você faz suas próprias músicas? (...) Você escreveu isso? Mas escreveu sozinha? (idem)

A música que nomeia o álbum¹⁵⁵ foi baseada em uma situação pessoal da artista se referindo ao demérito de caráter e a dificuldade de se aceitar uma mentira vinda de uma mulher, ao passo que para o homem é uma prática esperada e mesmo aceitável (BUHR, 2013)¹⁵⁶. Diz ainda ter valorizado na música a culpa pela mentira -que, na realidade, nem houve-, o que ela conecta diretamente à culpa característica da religião católica e também, muito por isso, da mulher¹⁵⁷.

Muito comum em entrevistas, jornalistas pontuam a mudança da sonoridade dos trabalhos de Karina Buhr, contrapondo a música da Comadre Fulozinha e dos maracatus com a de seu trabalho solo, atribuindo adjetivos a essa diversificação como desenraizada ou evolutiva. Entretanto, ela nega uma transformação de si, pontuando seu gosto por “caminhar por vários universos diferentes” (BUHR, 2011)¹⁵⁸. Atribui à essa diferença a possibilidade de colocar outras expressões musicais pertencentes a ela que eram inviáveis anteriormente, mas sem negar sua trajetória. Explícita, ainda, que a variedade sonora sempre esteve presente em sua história de forma natural:

“(...) É tudo junto (...) ao mesmo tempo que eu tocava no Estrela Brilhante, que é o maracatu de baque virado, que é aquele dos bombos, e tocava no Maracatu Piaba de Ouro, que é o Maracatu de baque solto, que é o mais rápido, o mais punk. E tinha o rock and roll

¹⁵⁵ Trechos da letra: “Eu sou uma pessoa má / Eu menti pra você/Você não podia esperar ouvir uma mentira de mim /Que pena eu não sou o que você quer de mim (...)Talvez o tempo possa me livrar da culpa / Que eu não sei se vem de mim ou da cruz de Jesus”.

¹⁵⁶ Entrevista concedida por Karina Buhr ao programa Espelho, da TV Brasil, exibido em 25/03/2013. Ep 130 Temporada 06

¹⁵⁷ Intimamente ligadas, a religião católica, principalmente, e a forma como a mulher se entende no mundo ocidental, especificamente no Brasil, através da questão da culpa feminina se coloca de forma deveras subjetiva. Por conta das mulheres serem historicamente inferiorizadas, a partir disso, qualquer comportamento fora do estabelecido é visto, inclusive pelas próprias autoras da ação, como má índole e/ou insuficiente, digna de penalização pela culpa. No caso da música citada, a autora não chegou a realizar o que poderia ser considerado um desvio de caráter para a mulher, mentir, mas sentiu remorso até por se aproximar de consumir o fato. Cf. <https://medium.com/qg-feminista/a-culpa-envenenas-mulheres-e0515faaeafa>. Acesso em 14/07/2018).

¹⁵⁸ Cf. <http://bandadesenhada01.blogspot.com/2011/10/agitando-casbah.html#more>. Acesso em 14/07/2018.

também que eu sempre gostei e gosto. E pra mim é muito dentro da mesma coisa, o carnaval é muito isso”¹⁵⁹

Variada também é sua participação em diversas expressões artísticas fora da música. Além de tocar percussão, compor, cantar e atuar, Karina Buhr também faz ilustrações e escreve. Mensalmente, desde 2012, faz uma coluna para a Revista da Cultura, além de ter feito outras participações em revistas online, como no extinto blog Pane no Pântano da revista Carta Capital. Em 2015, participou, ao lado de Arnaldo Antunes, da mesa Disperdiçando o Verso na 13ª Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), ano em que estreou na literatura lançando o livro autoral de crônicas, poesias e ilustrações Disperdiçando Rima. No ano seguinte ilustrou o pôster do festival Rec-Beat.

Participou de projetos que reafirmam sua valorização e apreciação pela música brasileira de gerações anteriores a sua, assim como sua versatilidade musical, ao transitar por diferentes vertentes estéticas. Ambas são características de Karina Buhr desde o início de sua trajetória e comum a movimentação paulista em que está colocada e ao cenário Mangue que fez parte. São exemplos os projetos Bambas Dois (2011), de BiD (produtor do álbum Afrociberdelia da CSNZ), que teve a presença de “mestres jamaicanos e brasileiros misturando baião com reggae, maracatu com dance hall e arrasta-pé com ska” (BiD, 2011)¹⁶⁰ -ao lado de nomes como Anelis Assumpção, Dominginhos, Queen Ifrica e The Heptones-; o show em homenagem a Gilberto Gil na premiação do Trip Transformadores (2012) -com músicos como Thalma de Freitas, BNegão e Maria Alcina (para quem, inclusive, compôs a música Cocadinha de Sal); e a apresentação em 2013 no show de comemoração de 30 anos da banda punk As Mercenárias -com Naná Rizzini, Clemente (banda Inocentes) e Michelle Abu.

Longe de Onde (Coqueiro Verde Records, 2011) foi o segundo álbum autoral lançado. Contemplado pelo edital Natura Musical de 2010, teve patrocínio da empresa no processo de gravação, prensagem e lançamento do disco com os shows nas cidades de São Paulo, Campinas, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Recife, e também no festival Roskilde, na Dinamarca.

Os músicos¹⁶¹ que integram a banda de Karina Buhr em apresentações ao vivo, são todos homens, o que não surtiu questionamentos a respeito de sua postura feminista. Indo além, não

¹⁵⁹ Entrevista concedida por Karina Buhr ao programa Provocações da TV Cultura Digital (Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=IQZ19T8uOxw>. Acesso em 14/07/2018).

¹⁶⁰ Trecho retirado do encarte do álbum Bamba Dois (2011, Natura).

¹⁶¹ O baixista Mau e baterista Bruno Buarque já eram parceiros quando integraram a banda, ambos parte da banda instrumental de reggae Rockers Control e já tocaram com Anelis Assumpção. Ambos assinaram a produção do álbum, ao lado de Karina Buhr. Guizado tem como base a música instrumental e lançou quatro álbuns, com participações de músicos como Lúcio Maia e Maurício Takara, além de ter integrado bandas em shows de artistas como Céu, Criolo e

possuem um papel secundário, pois, segundo Karina “a gente [ela e os músicos da banda] tem uma ligação forte, de banda mesmo. Inclusive não consigo nem chamar de “banda de apoio” porque acho que a gente tá junto no palco e fazendo os arranjos das músicas. A gente se comunica de igual pra igual” (BUHR, 2012)¹⁶². Compõem a banda nomes proeminentes do cenário independente de São Paulo iniciada na década de 2000, que também participam em trabalhos de outros músicos: Mau Pregnotatto (baixo), Bruno Buarque (baterista), Guizado (trompete), André Lima (teclado) e Fernando Catatau (guitarra). A artista, que havia inicialmente definido por um trabalho sem guitarras, acabou incorporar também a guitarra de Edgar Scandurra -da banda Ira!, que se ofereceu para tocar na banda após assistir a um show anterior à gravação do primeiro álbum-.

A composição *Longe de Onde* traz referências a visão pessoal da compositora baseada em experiências a respeito da questão do exotismo alheio pelos olhos dos que vivem nos grandes centros urbanos:

Tem muito a ver com essa história... ‘Você veio’ (...) Tinha gente que falava ‘ah, vocês [nordestinos] trazem muita coisa para o Brasil’, mas a gente traz de onde? Aí eu resolvi brincar com isso, né (sic), porque lá [Recife] é perto (...) A gente foi tocar na Dinamarca, e aí na volta passei pelo Marrocos. A capa do disco foi lá, teve o clipe de *Cara Palavra* que é uma música que eu acabei fazendo lá. Embora não tenha uma coisa da cultura de lá dentro do disco, mas tem uma coisa do longe de onde, da estranheza, da coisa de ser essa música que eu faço aqui, ou lá, ou lá em Recife, ou em Salvador... É difícil de explicar isso, mas é uma coisa de tirar do eixo. (BUHR, 2016)¹⁶³

Essa questão da centralidade dos grandes centros urbanos -especificamente São Paulo e Rio de Janeiro-, que ignora o que não pertence a esse contexto como parte de uma realidade distante, entra em consonância com o que a artista diz a respeito do cenário musical de São Paulo, em que está inserida, não ser um movimento homogêneo e específico da cidade. Segundo ela, é um retrato de uma movimentação no país inteiro, que acaba sobressaindo por São Paulo ser um grande centro urbano e lá estarem concentrados uma maior quantidade de músicos, jornalistas, produtores e oportunidades, além do fato deste cenário ser composto e ter sofrido as influências de músicos de diversos estados:

Elza Soares. André Lima integra a banda Difusor, e toca com Arnaldo Antunes, além de ter participado da gravação do álbum *Carvão* de Paulo Carvalho, ao lado de músicos como Marcelo Jeneci, cuja produção musical é de Kassin e tem arranjos de cordas de Arthur Verocai.

¹⁶² Entrevista concedida por Karina Buhr ao site Coquetel Molotov. Cf. <http://coquetelmolotov.com.br/novo/karina-buhr-em-nova-fase/>. Acesso em 18/07/2018.

¹⁶³ Entrevista concedida por Karina Buhr ao programa *O Som do Vinil*, Canal Brasil Temp 10 Ep 18. Exibido em 09/09/2016.

Na verdade, eu acho que tem muita confusão quando se fala disso, porque quando se vai colocar isso em revista, em jornal, quando vai ser falar dessas coisas, tende a se criar (...) essa coisa de movimento... Que muitas vezes não condiz com a realidade, assim. Tem um monte de gente fazendo um monte de coisa ao mesmo tempo em São Paulo, como tem muita gente fazendo também em outros lugares. E naturalmente, eu acho, que o que está em São Paulo acaba aparecendo mais. E aí eu acho que tem muita confusão nesse lado (...) São Paulo está com uma cena que é de todo lugar do Brasil, né (sic), tem gente de todo canto lá fazendo. (...) Mas eu acho que é do Brasil, acho que é um momento que é do Brasil, que tem coisa rolando em todo canto... São Paulo, naturalmente, se a maioria das revistas, dos sites ou dos jornalistas que falam sobre isso estão lá... (BUHR, 2013)¹⁶⁴

O posicionamento político de Karina Buhr sempre esteve presente, através de suas postagens nas redes sociais e em participações também artísticas em articulações de cunho social, em diversas frentes, como o 9º Encontro Internacional da Marcha Mundial das Mulheres (São Paulo, 2013), o Ocupe Estelita¹⁶⁵ (Recife, 2014), a Virada Ocupação (2015)¹⁶⁶ e o ato contra o projeto higienista da prefeitura de São Paulo na Cracolândia (2017).

3.4. Sexo Ágil

O fanzine digital Sexo Ágil foi criado a partir do desânimo que causa desde sempre o machismo entranhado e despercebido nas pessoas. Teve a primeira edição lançada no dia internacional da mulher em 2012 -com a parceria da baterista e cantora Naná Rizzini, da atriz Mariah Teixeira, da vocalista Marina Gasolina e do músico Adriano Cintra- A motivação, como explica Karina Buhr:

Veio do cansaço com a hipocrisia do machismo nosso de cada dia. Sim, inclusive com o machismo que tá dentro das mulheres. O que eu mesma, sem tê-lo de forma consciente, detestando ele e brigando com todas as minhas forças contra ele desde sempre, quantas

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Movimento social e cultural em defesa do marco histórico Cais José Estelita, ameaçado de demolição para a construção de prédios comerciais e residenciais por grandes construtoras.

¹⁶⁶ Evento inserido no movimento de ocupações de escolas da rede pública de ensino do Estado de São Paulo pelos estudantes por conta da ameaça do fechamento de 93 escolas, entre outras resoluções. Cf. <https://www.viradaocupacao.minhasampa.org.br/>. Acesso em 18/07/2018.

vezes me boicotei e me boicoto, por vício social, pelo que o corpo e a cabeça aprendem, sem querer, como o certo. (BUHR,)¹⁶⁷

O conceito da ação era colocar que a “(...) igualdade entre homens e mulheres ainda tá bem longe de acontecer. Que o Brasil é um país muito machista (os homens e as mulheres)(...)” (idem). O fanzine foi composto por um manifesto - exposto adiante -, e fotografias¹⁶⁸ das quatro mulheres sem blusa, com intervenções de frases e desenhos feitos a tinta nos corpos dos participantes e nas paredes do cenário, enquanto o homem também sem blusa demonstrava vergonha para “trocar um pouquinho essas obrigações impostas, pra brincar, pra tentar abrir o olho, de uma pessoa que seja” (idem). Além disso, a ideia era apontar que “(...)mulher não precisa ter vergonha do corpo, de se esconder o tempo todo pra evitar piadas escrotas e violência” (idem), embora todos os integrantes da manifestação estarem inseridos nos padrões de beleza -todos brancos e magros-.

*Manifesto Sexo Ágil*¹⁶⁹

#foradapauta

O movimento que o corpo faz, de vergonha, pra cobrir o peito, não é feito só pela coluna que se curva e pela mão que esconde.

Ele fica entranhado, movendo na alma e a vergonha acompanha por toda vida o pensamento. A vergonha do corpo vai qualhando a consistência das vontades das meninas, a cada passo, a cada desafio. Mesmo coiceada, ela está ali firme, adormecida às vezes, mas está ali, jogando contra,

¹⁶⁷ Entrevista concedida por Karina Buhr à revista Trip. Cf. <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/sexo-agil#0> . Acesso em 18/07/2018.



¹⁶⁸

¹⁶⁹ Idem.

freando, estancando as vontades.

Falta muito, mas muito mesmo, na vida real, pro que se chama de igualdade entre homens e mulheres, nesse mundo em que o Brasil está dentro, nesse Brasil que a gente está dentro, nesse a gente com um inimigo dentro.

A mudança é exercício diário, que exige leveza, pra driblar a amargura, pra que ela fique longe, bem longe e esvaziada.

Religiões se engalfinham pelos corpos das mulheres. E mentes.

E mentem.

Dói não saber tanto do próprio corpo. Ele é reinvenção de todas.

E tem o medo imposto. De engravidar, doer, sangrar, engordar, emagrecer, virar puta, galinha, rapariga, medo de envelhecer.

As instruções são obscuras. O caminho podia ser mais tranquilo, os pés não precisariam se encher de bolhas na procura.

A peleja é contínua. Que nem aquela pílula que não explicam pra gente, não deixam a gente escolher.

Aquela que tem médicos que são contra, alegando perigo.

Aquela mesma que vende na farmácia. Tem perigo? Não tem perigo?

Confundi.

E aborto não está na pauta do executivo.

Estaria na da executiva?

As mulheres brasileiras estão fora da pauta,
de novo e sempre!!

Por culpa dos brasileiros homens e mulheres.

Por comodismo, por medo.

Pois que as mulheres brasileiras sejam menos machistas com urgência! Ou machistas coisíssima nenhuma!

E esse texto tá virando uma ópera,
um bairro...

Fudeu!

O Manifesto trata de diversas formas que o machismo atinge as mulheres, portanto explicita várias pautas dos movimentos feministas. Inicia colocando a vergonha do esconder físico dos corpos femininos, especificamente os seios, que vem da ideia construída de que o corpo da mulher é

objeto de apreço masculino. A partir disso, se desencadeiam diversas questões que mantêm aprisionando meninas e mulheres. Esconder os seios significa para além do movimento físico, como coloca Karina Buhr, pois se manifesta pelo lugar das mulheres enquanto reféns e serventes de uma finalidade alheia a si, na medida em que somos convencidas que nossos corpos objetificados são o que de mais valiosos há em nós. Assim impedindo de realizar vontades e atividades não inclusas no dito universo feminino.

O machismo que estrutura as relações sociais, também disseminado pelas ideologias religiosas, dita comportamentos que devem estar de acordo com as normas estéticas e morais: estar constantemente preocupadas em estar bonitas, ou sexualmente atraentes -dessa forma rejeitando corpos gordos ou magros demais-, mas não ultrapassar os padrões e incitar o desejo masculino -tratados como seres incontroláveis, por provocação e culpa das mulheres- além da obrigatoriedade de uma manutenção da juventude -por meio de maquiagens ou intervenções cirúrgicas.

O Manifesto de Buhr explicita a problemática da falta de informação a respeito do próprio corpo e das questões imputadas a ele, como engravidar e menstruar, “porque ainda é um tabu. Há uma fantasia em torno da maternidade, mas as pessoas tratam como se fosse feio a mulher conhecer o seu corpo, saber o que está acontecendo, se tocar” (AMORIM, 2017)¹⁷⁰. Nesse sentido a continuidade da "peleja" por informações é associada no Manifesto ao uso contínuo da pílula anticoncepcional. A droga possui diversos efeitos colaterais seriamente danosos a saúde da mulher, e por isso não é indicada à todas, mas ainda assim é vendida livremente em farmácias. O que nos retorna a noção de pertencimento do corpo feminino pelo masculino: em caso de gravidez, a responsabilidade recai sobre a mulher, que deve cuidar da prevenção, já que o homem exerceu através do sexo seu direito de posse. Ainda, menciona o fato do aborto não estar na pauta do Poder Executivo, como também não esteve na da presidenta Dilma Rousseff, apesar dos dados demonstrarem ser uma prática comum no país: a Pesquisa Nacional do Aborto 2016 mostrou que em 2015 mais de meio milhão de mulheres abortaram clandestinamente e que uma em cada cinco mulheres aos 40 anos já abortou ao menos uma vez na vida, o que significa que 4,7 milhões de mulheres já interromperam a gravidez intencionalmente.

Em 2015 a artista esteve junto a outras feministas e ao deputado Jean Wyllys, para protocolar o PL 882/15 de autoria dele. O Projeto de Lei trata da legalização do aborto voluntário até a 12ª semana de gestação, assim como de direitos reprodutivos e da inserção de educação sexual nas escolas. No texto do projeto contém a estimativa de que entre 729 mil e 1 milhão de abortos inseguros são realizados no Brasil anualmente, explicitando que o assunto é uma questão urgente de

¹⁷⁰ Entrevista concedida por Patrícia Amorim ao site Estadão. Cf. <https://saude.estadao.com.br/noticias/geral,59-das-mulheres-desconhecem-o-proprio-periodo-fertil-aponta-pesquisa,70001988936>. Acesso em 18/07/2018.

saúde pública das mulheres, não devendo então ser encarada como uma questão de opinião e, principalmente, não podendo envolver ideologias religiosas ou “defensoras da moral”.

Enfim, a autora fala sobre a utópica igualdade entre homens e mulheres, habitantes de um mundo machista, residentes em um país machista, onde mulheres que aprenderam a ser machistas tentam, com dificuldade inclusive por conta do machismo enraizado, se livrar dessas amarras.

No ano seguinte, apesar das repetidas censuras de imagens contendo seios de mulheres pela rede social Facebook, repetiu o *Sexo Ágil* em formato diferente. Incluiu ilustrações próprias e trouxe à tona diversas passagens cotidianas banalizadas, expondo o machismo e questionando o papel da mulher retratado e definido pela religião católica. Em 2016, muito marcado pela presença do Zika vírus e as consequências de má formação de fetos em gestação, o fanzine trouxe à pauta o tema do aborto e os retrocessos vigentes. Em toda sua trajetória pessoal, Karina Buhr encampou um discurso feminista, que se estende enquanto artista, em suas produções, desde a sua resistência em tocar percussão em locais reservados apenas para homens em Pernambuco, passando pela criação de sua banda feminina e participação em diversos projetos no cenário Mangue e finalmente seu posicionamento em seus trabalhos solo e demais projetos em que colaborou na movimentação autoral independente em São Paulo.

3.5. Selvática

O álbum que nomeia este tópico foi gravado em julho de 2015 no estúdio YB em São Paulo e lançado em setembro do mesmo ano na internet, sendo disponibilizado para download gratuito no site da artista (www.karinabuhr.com.br). Foi custeado através da plataforma de financiamento coletivo Kickante, onde a meta de arrecadação de R\$40.000 foi superada por meio das recompensas -que envolviam o novo álbum em formato CD ou vinil, camiseta e copo de cachaça com ilustração sua especial para o álbum, o livro *Disperdiçando Rima*, seus dois álbuns anteriores e ilustrações e obras originais-.

O álbum classificado pela crítica como uma “coletânea de sons raivosos, intimistas, políticos e temas feministas que se estendem do primeiro ao último ato do registro” (FACCHI, 2015)¹⁷¹ foi

¹⁷¹ Cf. <http://miojoindie.com.br/disco-selvatica-karina-buhr/>. Acesso em 18/07/2018.

“(…) urgente também na gravação” (BUHR, 2016)¹⁷², feita com bateria, baixo, teclado e voz ao vivo (e depois inseridas as duas guitarras, trompete e participações).

O título do álbum e da música homônima veio a partir de uma prática sua antiga, a leitura da bíblia enquanto um livro mítico. Pela forma depreciativa como a mulher é, de maneira geral, retratada na Gênese, relacionou a figura feminina ao animais selváticos, que ela chama de “bichos escrotos” (em referência à música dos Titãs). Buhr narra que no momento em que a mulher aparece no texto “começa a desgraça toda, né. E daí até o final ela só representa traição, só coisa ruim, né. Quando é coisa boa, é uma virgem, né, que é a mãe de Jesus. E também é uma só que é boa, o resto é tudo ruim.” (idem). Seguindo a inspiração, compôs a música¹⁷³ como uma pregação religiosa e convidou as artistas Denise Assumpção, e Elke Maravilha para dividir os vocais em uma leitura enérgica.

Como já mencionado anteriormente, Karina Buhr é frequentemente abordada com perguntas que colocam a prova sua capacidade de autora, em determinados momentos acentuado em um tom quase infantil. No caso desta música, quando perguntada se a letra é de sua autoria, ela brinca que “não, [compôs] com a ajuda de deus, né, da bíblia” (idem).

A primeira música do álbum que foi divulgada foi *Eu Sou Um Monstro*, que trata explicitamente¹⁷⁴ dos padrões de comportamento estabelecidos para a mulher. Como coloca a autora, “Toda mulher tá acostumada desde pequenininha a ouvir, né ‘que linda, que linda, parece uma princesa!’ E quando não ouve, quer ouvir, né” (idem), pontuando que esse tipo de tratamento

¹⁷² Entrevista concedida por Karina Buhr ao programa O Som do Vinil, Canal Brasil Temp 10 Ep 18. Exibido em 09/09/2016.

¹⁷³ ”Refaço! Rechaço! / Não lhe devemos nada / Não nos verás na escuridão como capacho / Nos temporais amargos / Dias penumbrosos anoitecidas / Não moverás do corpo um pelo / A tempestade é vencida / Selváticas, por amor ensandecidas não as tocarão / Manadas apedrejantes / Selváticas, de vitórias surpreendentes munidas / Cavalgam amazonas delirantes / Guerreira que bebe sangue / Arco e flecha do daomé / Viço de bicho, ebó de manguê / Jurema da favela / Óleo de palma pra ela / Alma na planta do axé / O eclipse perdurará / Acharas palha no agulheiro e transmutará / Perfurarás o mal seu e o alheio / E o enforcarás com o cipó da própria raiz segura / Costura de árvore nas alturas / Não espirrarás tua violência amanhecida / Tantas vezes na aprovação da multidão / Tua sanha virará só coração sem mais arranhão nem ferida / Choro trufado, pedregoso umedece / O olho arranhando refinando a vista embargada / Guerrilheira curda vitoriosa nas curvas das serras teimosas / Mulheres, conforme a espécie na guerra esbravejam a dor / Da terra em uivos lhe crescem pupilas ruivas, uvas bacantes / Semeadas, oliveiras palestinas suculentas / Avisam: Já não há quem possa / Chifre de marfim nascem devagar a empurrar / Entremeando os cabelos / Afiam-se - dentes - pontas - de - diamantes / Estraçalhadores fulminantes de pecadoras maçãs / Vãs as imagens delas conforme a sua semelhança / Bailarão lança e festança / Extirparão o sumo da memória criminosa / Refarão a história e a prosa de tuas eternas/ Inquisições de fogueiras em beiras de abismos / Baderneiras flamejantes/ Ciganas a postos abafarão os berreiros constantes em fogosas rosas gigantes / Filhos meus, os seus e os nossos / Selváticas, elas não necessitam seu elogio / Ela transgride sua orientação / Refeito o começo bíblico / Não ferirás nenhum corpo por ser feminino com faca, ou murro, ou graveto / Eu te prometo / Sedarás o mal, interceptarás no meio do caminho o espeto / Super heróis de suas vítimas estancadas / Agora és delas a espada e não o algoz/ Selvática, ela come a selva de fora / Ela vem da selva de dentro / Selvática, ela pare a própria hora / Ela vale em pensamento / E no final ideal não terás domínio sobre mulher alguma / No final ideal não terás domínio sobre mulher alguma”.

¹⁷⁴ O refrão: “Hoje eu não quero falar de beleza/ Ouvir você me chamar de princesa/ Eu sou um monstro”

com as mulheres, mesmo ainda meninas, é tão fixamente imposto que, mesmo não sendo colocado explicitamente, sentimos como precisássemos dessa caracterização para nos definir enquanto mulher, ou menina.

Pic nic é uma faixa centrada em uma narrativa que ironiza a atual relação de classes no Brasil, cuja personagem principal é uma empregada doméstica que tem que organizar os apetrechos para viabilizar que a família do patrão faça a “aventura” do pic nic, quando “a aventura na verdade é dela pra preparar o pic nic da galera” (idem).

Charles Gavin, ex-baterista dos Titãs e apresentador do programa Som do Vinil, colocou que o álbum *Selvática* é uma resposta a imprensa que tem colocado que “não estão sendo feitos bons discos no rock brasileiro atual” (GAVIN, 2016), confirmadas especialmente pelas faixas *Esôfago* e *Cerca de Prédio*¹⁷⁵. *Esôfago* fala de feminicídio. O narrador é o assassino aplaudido pelo público que fala para a vítima que a motivação do crime foi o amor, uma prática recorrente e aceita pelo senso comum. Na letra, ainda é colocada outra prática rotineira, tanto em feminicídios quanto em casos de estupros, que é a da culpabilização da vítima, explicitada no seguinte trecho: “você é culpada pelo mal permanente que te causo como sinal de meu amor profundo.” Como explica Buhr,

toda vez que a gente vê uma notícia de feminicídio (...) sempre tem essa coisa como se fosse por amor. E o aplauso do público é isso, a notícia do jornal sempre aparece como se isso fosse uma coisa meio romântica, meio ‘ah, matou por ciúmes’, tem uma coisa como se fosse legal, é bem esquisito (idem).

A música *Cerca de Prédio* fala sobre Recife, abordando a questão da especulação imobiliária, tema em que a artista já havia se envolvido em outras ocasiões, como no movimento *Ocupe Estelita* em 2014.

A composição da personagem *Selvática* foi feita através de diversos símbolos: uma foto da artista em um barco no Rio Capibaribe segurando uma lança Yanomami, vestindo um colar de búzios e diversos anéis, portando um punhal cigano com a liberdade desnuda das guerreiras Amazonas (prática anteriormente adotada pela artista na ação digital *Sexo Ágil*), em “uma ode às guerreiras Daomé - único exército formado exclusivamente por Amazonas registrado na história recente -, que lutaram contra a colonização do continente africano no século 19” (RABASSALO,

¹⁷⁵ A música foi composta por Karina Buhr e Canibal (Devotos), através da participação da artista em uma espécie de reality show em um programa da Joinha Records (de China, da extinta banda Sheik Tosado), onde duplas de artistas passavam o período de três dias juntos para fazer uma música (música e letra). A música foi gravada ao vivo no estúdio com a banda Devotos. Trecho da letra: “Não te reconheço minha cidade / Não deixe, não se abandone / Com promessa de felicidade / O asfalto quente consome”.

2015)¹⁷⁶. Assim se deu a construção da guerreira da capa do álbum¹⁷⁷. A capa do encarte¹⁷⁸ foi uma ilustração sua da mesma personagem.

Antecedendo seu lançamento, a capa de Selvática foi censurada pela rede social Facebook. Na época, Buhr, em sua página pessoal da rede social, anunciava o lançamento do trabalho, ao mesmo tempo em que encarava o início de uma luta contra mais uma atitude machista presente em sua trajetória: “Demorô’, mas o Facebook tirou a capa do disco. E dessa vez nem avisou. Dada a largada. Vamo nessa!”. A artista imaginava a possibilidade da censura, visto que o corpo feminino é entendido como posse masculina, então passível de permissão à exposição de acordo com a finalidade a que serve. Como exemplifica:

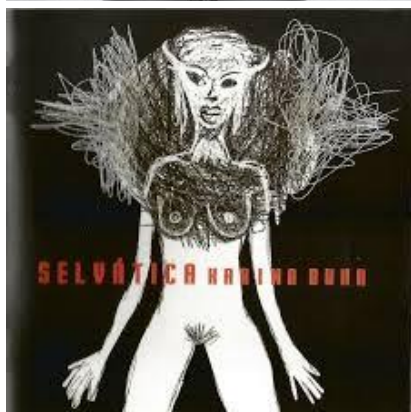
Teve uma charge que recebi de um bando de homem olhando revistas de mulher nua numa banca e do lado deles uma mulher com o símbolo feminista, com o peito de fora, e a polícia levando. É bem isso. Se for uma nudez de mulher dentro daquele universo que é para mostrar para os homens, isso pode. Mas se é em outro contexto, se é uma mulher tirando porque quer tirar, aí não pode, fica proibido. Aí é que é louco. (BUHR, 2015)¹⁷⁹

Em decorrência do episódio, foi gerada uma rede de apoio, no próprio Facebook, onde mulheres e homens se posicionaram a favor da artista, postando a própria capa censurada, fotos de

¹⁷⁶ Cf. <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/de-elza-soares-ao-grupo-bahias-e-cozinha-mineira-veja-artistas-que-debatem-o-machismo-e-questoes-de-genero>. Acesso em 04/07/2018.



177

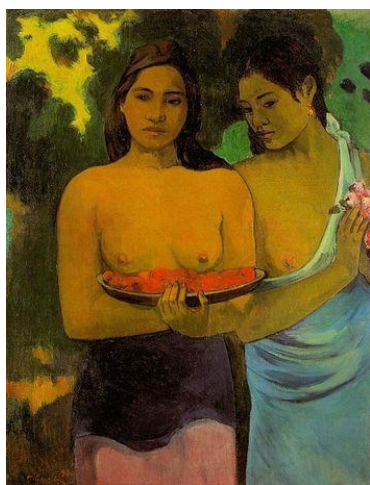


178

¹⁷⁹ Cf. <http://www.socialistamorena.com.br/a-selvatica-karina-buhr-contra-o-faceburca/>. Acesso em 04/07/2018.

seus corpos com o peito desnudo e imagens de obras de arte em que aparecem mulheres também com os seios destampados -como a pintura francesa Duas mulheres Taitianas (1893)¹⁸⁰, de Paul Gauguin, e a capa do LP¹⁸¹ da trilha sonora da novela Tieta (1989)-. O fotógrafo Beto Figueiroa também se manifestou contra a postura da rede social através do ensaio fotográfico Selváticas (que não pôde ser postado no Facebook mas utilizou a rede como espaço para divulgar a ação) com 14 mulheres com os seios nus, incluindo Karina Buhr. O Ministério da Cultura (MinC), através de sua página do Facebook, censurada pelo mesmo critério em publicação da foto de um casal de índios botocudos, publicou nota de repúdio à medida. Segundo a nota, a censura e o controle de informação “atentam contra a criatividade e à livre expressão artística e de pensamento”, além de ferir o estado de direito e colocar em risco “conquistas democráticas no Brasil e em outros países do mundo” (PIRES, 2015)¹⁸².

3.6. “Selváticas, elas não necessitam seu elogio”¹⁸³: as decorrências do álbum para Karina Buhr



180



181

¹⁸² Cf. <http://blogs.ne10.uol.com.br/social1/2015/09/18/minc-se-posiciona-contras-censura-do-facebook-no-caso-karina-buhr/>. Acesso em 18/07/2018.

¹⁸³ Trecho da música Selvática

Mesmo com sua trajetória de expressivo posicionamento de contestação ao machismo estrutural, desde a composição da banda Comadre Fulozinha, passando pelo manifesto Sexo Ágil e até sua carreira solo, parece que somente a partir da censura da capa de Selvática que Karina Buhr passou a repercutir na mídia de maneira mais expressiva como autora de um álbum feminista. Independentemente do teor de suas músicas, por conta da censura de sua imagem com o peito desnudo pela rede social Facebook que Selvática teve destaque e, em decorrência dessa repercussão na mesma rede social, o álbum teve maior visibilidade e então alcançou um público que a desconhecia.

Nesse contexto social brasileiro de movimentações de mulheres se organizando através das redes sociais e que reverberou na música, foi a partir do álbum de conteúdo explicitamente feminista (TIBURI, 2016)¹⁸⁴, e nem tanto por todos os anos em que inseriu essas pautas em seus trabalhos, discursos e em sua trajetória, que a artista passou a ser amplamente mencionada como feminista. Dessa forma, se inseriu nessa movimentação de mulheres na música autoral independente brasileira. Ainda, sendo Selvática contemporâneo a essa movimentação e Karina Buhr um dos nomes mais citados pela mídia especializada nesse contexto, ela pode ser percebida inclusive como uma das impulsionadoras dessa movimentação autoral independente, ainda que indireta e desintencionalmente.

Por conta dessa chancela de artista feminista explicitada através da censura da capa do álbum e pela obra em si, passou a ser presença garantida em projetos que têm a mulher e o feminismo como tema, que pouco existiam anteriormente ao álbum. São exemplos os festivais Sonora e WME e os eventos Feminine Hi-Fi e o Trio Respeita As Mina, além de diversos outros projetos nesse sentido. Em sua página do Facebook, ela publicou sobre essa organização de mulheres:

Cada vez mais sendo convidada pra trabalhos onde a equipe é totalmente composta por mulheres ou tem mulheres em sua maioria e também um pensamento muito forte sobre todas as representatividades dentro disso. Fico emo eminha, todo dia. Muito lindo, muito forte o que a gente tá buscando e conquistando no dia a dia, minas, mesmo com todos os obstáculos machistas na nossa volta e as arengas, babados, correrias e tiroteios (normais em todo algerado (sic) de gente por qualquer causa). Foda. ❤️👍 #feminismopraque #sexoágil #selvática (Buhr, 2017)¹⁸⁵

¹⁸⁴ Entrevista concedida por Márcia Tiburi ao programa Estação Plural. TV Brasil. 2016. Cf. https://www.youtube.com/watch?v=cePR_OwLWDY. Acesso em 18/07/2018.

¹⁸⁵ Postagem de Karina Buhr no Facebook. 12/05/2017. Cf. <https://pt-br.facebook.com/KarinaBuhrOficial/>. Acesso em 17/07/2018.

Ao que se pode perceber, o álbum *Selvática* ajudou a construir essa movimentação autoral independente feminista na música brasileira e trouxe para Karina Buhr não só o rótulo explícito de artista feminista e nem somente a participação efetiva nesse contexto, mas agregou um aumento em seu reconhecimento e visibilidade enquanto artista autoral independente - mesmo que isso não tenha significado uma valorização maior de si enquanto compositora-, além da atuação em demais projetos que surgiram em consequência desse período de levante feminino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento desse trabalho possibilitou um maior entendimento a respeito dos papéis instituídos para a mulher na música brasileira, especificamente no que diz respeito às compositoras, tendo como foco a música autoral independente.

A normatividade nesse meio regia que as mulheres deveriam ocupar o lugar de intérpretes, subtraindo inclusive sua participação efetiva no fomento às atividades relacionadas ao exercício do fazer musical, a exemplo de Tia Ciata nos anos 1870. O papel de cantoras foi exercido com maestria por Aurora e Carmem Miranda em 1936 na canção que explicita o contexto, Cantoras de Rádio. Ao longo dos anos, ainda que com a presença de expressivas intérpretes inclusive no que tange seus comportamentos subversivos para a época, dentro e fora do palco (como Elis Regina e Gal Costa), a participação feminina na música brasileira se dava através delas enquanto cantoras, o que cabe a associação ao arquétipo de sereias, as quais deveriam (en)cantar os ouvidos masculinos.

Pôde-se perceber ainda que, historicamente, as identidades femininas foram construídas através de narrativas musicais masculinas, geralmente aparecendo como musas inspiradoras para os homens, sempre conectadas a um papel de subserviência e subordinação a eles. O que está explícito no conceito de Amélia (nos anos 1940), confirmado no estereótipo de mulher graciosa em Garota de Ipanema (1964), e reiterado pelas atuações dos papéis de Ternurinha (em oposição ao Tremendão) no fim da década de 1960.

As mulheres enquanto compositoras sempre encontraram resistência por conta dos padrões de performatividade de gênero e, por isso, foram pouco notadas. Consequentemente, pouco valorizadas e (re)conhecidas. À exceção de Chiquinha Gonzaga, que entre 1870 e 1935 aparece em inúmeras pesquisas a respeito da participação da mulher na música, pouco se encontra a respeito das compositoras até a década de 1950. Nomes como Dolores Duran, Maysa e Dona Ivone Lara surgem como compositoras que finalmente expressavam seus sentimentos nas canções dando voz a si mesmas. Na década seguinte há uma mudança na concepção do feminino quando Joyce coloca a mulher na primeira pessoa em uma canção, despontando como personalidade ímpar enquanto cantora, compositora e instrumentista, até então atributos inéditos para uma mulher na música brasileira. Mudança essa que tem continuidade com Rita Lee desafiando as normas em um período de maiores avanços sociais no que diz respeito aos direitos humanos femininos. Nos anos 1980, compositoras como Ângela Rô Rô, Marina Lima e Leci Brandão endossam o contexto de

compositoras brasileiras falando a respeito das várias características da mulher, seguidas por artistas como Marisa Monte, Zélia Duncan e Adriana Calcanhotto na década seguinte, expondo novas realidades femininas.

O cenário nacional de movimentações autorais independentes desde sempre englobou raras aparições de mulheres enquanto compositoras (ao exemplo de Luli & Lucinha nos anos 1970 que incomumente aparecem como artistas de expressão na atuação independente da época). Foi especialmente a partir dos anos 2000 que começaram a surgir artistas menos vinculadas ao universo da música popular brasileira, expondo de uma forma mais direta seus cotidianos e contestando-os. A presença feminina se tornou mais forte em cenários majoritariamente masculinos, a exemplo de Pitty e Deize Tigrona, respectivamente no rock e funk, expondo suas realidades distintas.

Em meados de 2010 surgem fenômenos musicais femininos como Anitta e o feminejo que, impulsionadas pelas redes sociais, passaram a utilizar o conceito de empoderamento feminino, ferramenta e conceito bastante utilizados por empresas (e artistas) para garantir maior visibilidade.

Pautados por movimentações feministas ao redor do mundo, organizadas e alavancadas pelas redes sociais, se percebe então uma movimentação musical autoral e independente também protagonizada por mulheres. Diversas movimentações independentes de gravadoras e independentes entre si, compostas por organizações femininas locais e por festivais protagonizados por mulheres se tornam palco para artistas como Luedji Luna, Ava Rocha, Tulipa Ruiz e Karina Buhr, nomes proeminentes desse cenário amplo de mulheres criando o próprio espaço e reivindicando seus lugares de fala.

Karina Buhr é especialmente analisada e percebida como uma das impulsionadoras dessa movimentação a partir de seu álbum autoral independente *Selvática* (2015). O lançamento do disco foi antecedido pela polêmica censura, pela rede social Facebook, de sua capa que trazia a imagem do peito desnudo da artista. O acontecimento gerou na mesma rede social uma campanha em favor da artista, aumentando assim a visibilidade do álbum e então da cantora. Dessa maneira, Karina Buhr passou a figurar como artista feminista (embora sua trajetória demonstre sempre ter sido), rótulo que lhe atribuiu além do valor simbólico, um maior reconhecimento enquanto artista autoral independente e aumento das possibilidades de projetos inseridos no contexto de movimentações feministas.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Valéria. Notas para um estudo sobre compositoras da música popular brasileira - século XIX. In: Travessias. n. 23 Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, 1991.
- BAHIANA, Ana Maria. Nada será como antes: MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CERQUEIRA, Amanda P. Coutinho de. O trabalho artístico na narrativa dos músicos (in)dependentes. In: X Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - X ENECULT, Salvador. Anais do X Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - X ENECULT, 2014.
- CHAUÍ, Marilena. O que é ideologia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- COELHO, Mayara Pacheco. Vozes que ecoam: Feminismo e Mídias Sociais. In: Pesquisas e Práticas Psicossociais 11 (1). São João del Rei, Janeiro a junho, 2016.
- COSTA, Neusa M. e CHAKUR, R. Jorge. A Mulher na Música Popular Brasileira. Comunicação e Sociedade. São Paulo, v. 4, n. 8, p. 88-103, 1982.
- CUSICK, S. *Gênero e música barroca*. In: Per Musi, Belo Horizonte, n.20, p.7-15, jul-dez, 2009.
- DEL PRIORE, Mary. História das mulheres no Brasil. 9.ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- DIAS TOSTA, Márcia. Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2000.
- FAIRCLOUGH, N. Discurso e mudança social. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.
- FARIA, Amanda Beraldo. Amélias: Imagens da Mulher de Verdade na Canção de Ataulfo Alves. In: Revista Brasileira de Estudos da Canção. Natal, n.6, jul-dez, 2014.
- FERNANDES DE OLIVEIRA, Laerte. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2002.
- FERNANDES, Claudemar Alves. Análise do discurso: reflexões introdutórias. São Carlos: Claraluz, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa - Edição Histórica 100 anos. Curitiba: Positivo Livros, 2010.

GALLETA, Thiago P. Para além das grandes gravadoras: percursos históricos, imaginários e práticas do “independente” no Brasil. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 54-79, jul.-dez. 2014.

_____. Cena musical independente paulistana – Início dos anos 2010: a “música brasileira” depois da internet. Dissertação (Mestrado em Sociologia). IFCH- UNICAMP, Campinas, 2013.

GUAPINDAIA Mayra Calandrini. Relações de gênero, pensamento pedagógico e reforma política na ilustração portuguesa. 2010. *Fazendo Gênero 9 Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*.

Disponível em: <www.fazendogenero.ufsc.br/9/.../1277840802_ARQUIVO_Artigo>. Acesso em: 18 de jul. 2018.

HERSCHMANN, Micael. *Indústria da Música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

MELLO, Maria Ignez da Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. In: *Revista eletrônica de musicologia*. v. XI. Set, 2007.

MISKOLCI, R. Desejos Digitais: Homossexualidades masculinas e mercado na sociedade brasileira contemporânea. Artigo apresentado no Fórum Permanente Sociedade e Desenvolvimento: Impactos da internet e das mídias móveis no desenvolvimento social. Campinas, 2015.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo som da gente*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2005.

NERCOLINI, Marildo J.; BEZERRA, Amílcar A. Embates e negociações: produção e consumo cultural na cena manguê. In: *FAMECOS* v. 20, n. 1, 2013.

NOLETO, Rafael da Silva. Meu nome é Gal: um grito feminino no Tropicalismo. In: *V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia - V ENABET*, Belém, 2011.

PERROT, Michele. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2003.

RIEGER, Eva. "Doce Semplice"? El papel de las mujeres em la musica. In: ECKER, Gisela. Estética Feminina. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.

SANTOS, Renan do Nascimento. "Para ver se eu aprendo alguma coisa nessa parte do caminho": Um estudo sobre a experiência musical independente a partir da trajetória de Tulipa Ruiz. Monografia (Graduação em Produção Cultural). IACS-UFF, Rio de Janeiro, 2016.

TINHORÃO, Jose Ramos. Música Popular, Mulher e Trabalho. São Paulo: SENAC, 1982.

VARGAS, Juliana Ribeiro. Entre boas moças e Amélias: a constituição da feminilidade pela escolarização e pelas mídias musicais. In: 6º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação -SBECE/ 3º Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação -SIECE. Anais do 6º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação -SBECE/ 3º Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação -SIECE. Rio Grande do Sul, 2015.

VAZ, Gil Nuno. História da música independente. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VICENTE, Eduardo. A música popular e as novas tecnologias de produção musical: uma análise do impacto das novas tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas. Dissertação (Mestrado em Sociologia). IFCH- UNICAMP, Campinas, 1996.

MÍDIA E INTERNET

_____. agitando a casbah. Entrevista concedida ao blog Banda Desenhada. São Paulo. Publicado em 20 de outubro de 2011. Disponível em <<http://bandadesenhada01.blogspot.com/2011/10/agitando-casbah.html#more>> Acesso em 14/07/2017.

_____. Entrevista concedida a Trip. Publicada em 07 de novembro de 2014. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/karina-buhr-e-o-muro>> Acesso em 18/07/2018.

_____. Entrevista concedida ao programa Espelho. TV Brasil. Ep. 130. Temp. 06. São Paulo. Exibido em 25/03/2013.

_____. Entrevista concedida ao programa O Som do Vinil. Canal Brasil. Temp. 10. Ep. 18. São Paulo. Exibido em 09/09/2016.

_____. Entrevista concedida ao programa Provoações. TV Cultura Digital. Publicado em 04 de junho de 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IQZ19T8uOxw>> Acesso em 14/07/2018.

_____. Está tudo pegando fogo e eu estou gostando. Entrevista concedida a Revista Fórum. Publicada em 07 de fevereiro de 2014. Disponível em <<https://www.revistaforum.com.br/digital/133/karina-buhr>>

_____. Karina Buhr em nova fase. Entrevista concedida ao site Coquetel Molotov. Publicado em 19 de janeiro de 2012. Disponível em <<http://coquetelmolotov.com.br/novo/karina-buhr-em-nova-fase/>> Acesso em 18/07/2018.

_____. Macunaima Ópera Baile. Publicado em dezembro de 2010. Disponível em <http://macunaopera.blogspot.com/p/release_15.html> Acesso em 10/07/2018.

_____. Sexo Ágil. Entrevista concedida a revista Trip. São Paulo. Publicado em 08 de março de 2012. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/sexo-agil#0>> Acesso em 18/07/2018.

A Fantástica Fábrica de Vinil... e Casete!. Polysom. Disponível em <<http://polysom.com.br/site/a-fabrica>> Acesso em 20/05/2008.

AMORIM, Patrícia. 59% das mulheres desconhecem o próprio período fértil, aponta pesquisa. Entrevista concedida ao jornal Estadão. Publicado em 12 de setembro de 2017. Disponível em <<https://saude.estadao.com.br/noticias/geral,59-das-mulheres-desconhecem-o-proprio-periodo-fertil-aponta-pesquisa,70001988936>> Acesso em 18/07/2018.

ANITTA; PITY; MATTOS, Flora. Entrevista concedida ao programa Altas Horas. Rede Globo. Exibido em 06 de dezembro de 2014. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/3815453/>>. Acesso em 18/07/2018.

ASSEF, Claudia. Não é só para mulheres. Entrevista concedida ao site GQ Brasil. Publicada em 16 de março de 2018. Disponível em <<https://gq.globo.com/Cultura/Musica/noticia/2018/03/nao-e-so-para-mulheres.html>> Acesso em 18/07/2018.

BANDEIRA, Lourdes. DOSSIÊ VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES. Instituto Patrícia Galvão. Disponível em <<http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossies/violencia/violencias/feminicidio/>> Acesso em 18/07/2018.

BATALHA DAS MUSAS. Facebook. Disponível em <https://www.facebook.com/pg/batalhadasmusasrj/about/?ref=page_internal> Acesso em 18/07/2018.

BEDAQUE, Cilmar. É de graça, meu rei!. Farofafá. Carta Capital. São Paulo. Publicado em 23 de janeiro de 2012. Disponível em <<http://farofafa.cartacapital.com.br/2012/01/23/e-de-graca-meu-rei/>> Acesso em 20/05/2018.

BRANDÃO, Raquel. Novas Divas By Niely: participe da promoção e seja a nova Diva da música brasileira!. Fique Diva com Niely. Publicado em 06 de novembro de 2017. Disponível em <http://www.fiquediva.com.br/noticia/novas-divas-by-niely-participe-da-promocao-e-seja-a-nova-diva-da-musica-brasileira_a12082/1> Acesso em 20/06/2018.

BRESSANE, Ronaldo. Ninguém é de ninguém: a nova realidade. Revista Trip. São Paulo. Publicado em junho de 2009. Disponível em <<http://revistatrip.uol.com.br/trip/ninguem-e-de-ninguem-a-nova-realidade>>. Acesso em 22/05/2018.

BUHR, Karina. A selvática Karina Buhr contra o Faceburca. Entrevista concedida ao site Socialista Morena. Publicado em 22 de setembro de 2015. <<http://www.socialistamorena.com.br/a-selvatica-karina-buhr-contr-o-faceburca/>>. Acesso em 04/07/2018.

CALAZANS, Rejane. Do Manguê ao Manguêbeat. Overblog. Rio de Janeiro. Publicado em 14 de abril de 2007. Disponível em <<http://www.overmundo.com.br/overblog/do-manguê-ao-manguêbeat>> Acesso em 21/05/2018.

CAMPELAS, Heloísa. Grupos nas redes sociais ajudam na construção da ideologia das jovens. Estadão. Publicado em 21 de abril de 2016. Disponível em <<https://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,grupos-nas-redes-sociais-ajudam-na-construcao-da-ideologia-das-jovens,10000027018>> Acesso em 18/07/2018.

CAVALCANTE, Isabella. Conheça 10 artistas mulheres que merecem estar no Lollapalooza. Metrôpoles. Publicada em 23 de março de 2018. Disponível em <<https://www.metropoles.com/vida-e-estilo/feminismo/conheca-10-artistas-mulheres-que-merecem-estar-no-lollapalooza>> Acesso em 18/07/2018.

CONY, Danielle. As mulheres e suas músicas. Blogueiras feministas. Publicado em 17 de dezembro de 2011. Disponível em < <https://blogueirasfeministas.com/2011/12/17/as-mulheres-e-suas-musicas/>> Acesso em 18/07/2018.

DINIZ, Edinha. Coleção Folha Raízes da música popular brasileira. Entrevista concedida à Folha Online. São Paulo. Disponível em <<http://raizesmpb.folha.com.br/vol-18.shtml>> Acesso em 20/06/2018.

DJ MARLBORO. Entrevista concedida ao programa O Outro Lado do Disco. Canal Brasil. Ep. 3. São Paulo. Exibido em 19/07/2015.

EIROA, Camila. As protagonistas. Revista Trip. Publicada em 18 de março de 2016. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/grupo-de-rappers-e-a-a-forca-feminina-no-hip-hop>> Acesso em 18/07/2018.

FABRIS, Thais. Você sabe o que é Femvertising?. B9. Publicado em 23 de julho de 2015. Disponível em <<https://www.b9.com.br/59594/voce-sabe-o-que-e-femvertising>> Acesso em 13/07/2018.

FACCHI, Cléber. Disco: “Selvática”, Karina Buhr. Publicado em 06 de outubro de 2015. Disponível em <<http://miojoindie.com.br/disco-selvatica-karina-buhr/>> Acesso em 18/07/2018.

FARIA, Juliana. Hashtag transformação: 82 mil tweets sobre o #primeiroassedio. Think Olga. Publicado em 26 de outubro de 2015. Disponível em < <https://thinkolga.com/2015/10/26/hashtag-transformacao-82-mil-tweets-sobre-o-primeiroassedio>> Acesso em 18/07/2018.

FEMININE HI-FI. Facebook. Disponível em <<https://pt-br.facebook.com/femininehifi>> Acesso em 18/07/2018.

FLAVIO JÚNIOR; ORSOLINI. Chega de saudade. Revista Bravo!. São Paulo. Publicado em julho de 2008. Disponível em <https://www.carranca.com.br/bravo/musica_chegadesaudade.shtml> Acesso em 20/05/2018.

FORA DO EIXO. Teaser Rede Brasil de Festivais Independentes 2012. Publicado em 18 de julho de 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rmseWhrT1FA>> Acesso em 20/05/2018.

FRÓES, Romulo; CAMPOS, Rodrigo. Adeus, batucada. Entrevista concedida ao Blog Banda Desenhada. São Paulo. Publicado em 04 de dezembro de 2011. Disponível em <<http://bandadesenhada01.blogspot.com/2011/12/adeus-batucada.html>>. Acesso em 22/05/2018.

GRILLO, Cristina; OLIVEIRA, Grazielle; BUSCATO; Marcela. A Primavera das mulheres. Época. Publicado em 07 de novembro de 2015. Disponível em <<https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/11/primavera-das-mulheres.html>>. Acesso em 18/07/2018

LAFLOUFA, Jacqueline. Mulheres se irritam com tom da campanha de Skol e alteram mensagem de outdoor. B9. Publicado em 11 de fevereiro de 2015. Disponível em <<https://www.b9.com.br/55133/mulheres-se-irritam-com-tom-da-campanha-de-skol-e-alteram-mensagem-de-outdoor/>> Acesso em 18/06/2018.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. Veja. Publicado em 18 de abril de 2016. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>> Acesso em 18/07/2018.

LUNA, Luedji; AÍLA. Como as mulheres estão revolucionando a música autoral brasileira. Entrevista concedida ao GQ. Publicada em 21 de março de 2018. Disponível em <<https://gq.globo.com/Cultura/Musica/noticia/2018/03/como-mulheres-estao-revolucionando-musica-autoral-brasileira.html>> Acesso em 18/07/2018.

MACEDO, Nathali. Seis cantoras que estão quebrando tabus no cenário musical. Diário do centro do mundo. Publicado em 19 de julho de 2016. Disponível em <<https://www.diariodocentrodomundo.com.br/seis-cantoras-que-estao-quebrando-tabus-no-cenario-musical-por-nathali-macedo/>> Acesso em 18/07/2018.

MAIARA in: A festa das patroas. Carta Capital. São Paulo. Publicado em 01 de setembro de 2017. Disponível em <<http://farofafa.cartacapital.com.br/2017/09/01/a-festa-das-patroas/>>. Acesso em 27/06/2018.

MAMELO SOUND SYSTEM. UOL. São Paulo. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/mamelo/>> Acesso em 21/05/2018.

MESSIAS, Carlos. Quem são as novas vozes femininas da música brasileira que você precisa conhecer. GQ. Publicado em 02 de outubro de 2017. Disponível em <<https://gq.globo.com/Cultura/Musica/noticia/2017/10/quem-sao-novas-vozes-femininas-da-musica-brasileira-que-voce-precisa-conhecer.html>> Acesso em 18/07/2018.

MIKLOS, Manô. #AgoraÉQueSãoElas, por Manô Miklos. Entrevista concedida ao Trabalho Sujo. Publicado em 01 de novembro de 2015. Disponível em <<http://trabalhosujo.com.br/agoraesaoelas-por-mano-miklos/>> Acesso em 18/07/2018.

MOTA, Gabriel. #PrimeiroAssédio, MasterChef Jr: de quem é a culpa da sexualização infantil?. A Gambiarra. Publicado em 23 de outubro de 2015. Disponível em <<https://www.agambiarra.com/primeiro-assedio-master-chef-jr/>> Acesso em 18/07/2018.

NANOMURA, Eduardo. A rede que a grande mídia não vê. Farofafá. Carta Capital. São Paulo. Publicado em 13 de dezembro de 2011. Disponível em <<http://farofafa.cartacapital.com.br/2011/12/13/a-rede-que-a-midia-nao-ve/>> Acesso em 20/05/2018.

PEREIRA, Aline. No rap, a batalha das mulheres por igualdade. Entrevista concedida ao Globo. Publicado em 09 de março de 2018. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/no-rap-batalha-das-mulheres-por-igualdade-22470097>> Acesso 18/07/2018.

PIRES, Anneliese. MinC se posiciona contra censura do Facebook no caso Karina Buhr. Blog Social 1. Recife. Publicado em 18 de setembro de 2015. Disponível em <<http://blogs.ne10.uol.com.br/social1/2015/09/18/minc-se-posiciona-contr-censura-do-facebook-no-caso-karina-buhr/>> Acesso em 18/07/2018.

PRETO, Marcus. venha até são paulo ver o que é bom pra tosse. Entrevista concedida ao Blog Banda Desenhada. São Paulo. Publicado em 26 de setembro de 2013. Disponível em <<http://bandadesenhada01.blogspot.com/2013/09/venha-ate-sao-paulo-ver-o-que-e-bom-pra.html#more>> Acesso em 12/06/2018.

RABASSALO, Luciana. De Elza Soares ao grupo As Bahias e a Cozinha Mineira: veja artistas que debatem as questões de gênero. Rolling Stone. Publicado em 29 de outubro de 2015. Disponível em <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/de-elza-soares-ao-grupo-bahias-e-cozinha-mineira-veja-artistas-que-debatem-o-machismo-e-questoes-de-genero>>. Acesso em 04/07/2018.

REGINA, Elis. Entrevista concedida a programa da emissora RBS. Porto Alegre. Exibido em setembro de 1981. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OmsuW1q5unE>> Acesso em 12/07/2018.

RENNÓ, Iara. Feminística. Entrevista concedida ao Trabalho Sujo. Publicado em 24 de maio de 2017. Disponível em <<http://trabalhosujo.com.br/feministica>> Acesso em 18/07/2018.

RIBEIRO, Djamila. O que é o empoderamento feminino?. Carta Capital. São Paulo. Publicado em 25 de setembro de 2017. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/revista/971/o-que-e-o-empoderamento-feminino>>. Acesso em 27/06/2018.

ROLLING STONE. Os 100 maiores discos da música brasileira. Rolling Stone. São Paulo. Disponível em <<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira>>. Acesso em 10/05/2018.

SANCHES, Pedro Alexandre. Ana Cañas: ninguém me cala. Publicado em 18 de junho de 2017. Carta Capital. Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/revista/954/ana-canas-ninguem-me-cala>> Acesso em 18/07/2018.

SCHMIDT, Pena. Entrevista concedida ao programa O Outro Lado do Disco. Canal Brasil. Ep. 2. São Paulo. Exibido em 12/07/2015.

SEDA. Beijinho No Ombro – Nova Versão Completa (Seda ft. Valesca Popozuda). Youtube. Publicado em 07 de julho de 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hAal-CRqRWA>> Acesso em 13/07/2018.

SÊLA. Quem somos. Mulher na música um projeto SÊLA. Disponível em <<http://mulhernamusica.com.br>> Acesso em 18/07/2018.

TELLINI, Giovanni. Femvertising: o empoderamento das mulheres na publicidade. Forebrain. Publicado em 02 de março de 2016. Disponível em <http://www.forebrain.com.br/noticias/femvertising-o-empoderamento-das-mulheres-na-publicidade>. Acesso em 27/06/2018.

TIBURI, Márcia. Estação Plural recebe a cantora Karina Buhr. Entrevista concedida ao programa Estação Plural. TV Brasil. Publicado em 17 de junho de 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cePR_OwLWDY>. Acesso em 18/07/2018.

TRUMMER, Fábio. 20 anos de Sonic Mambo ou naquele tempo ainda podíamos andar a pé a noite. Publicado em 27 de janeiro de 2018. Disponível em <<http://www.o inimigo.com/blog/sonic-mambo/>> Acesso em 18/07/2018/

VIRADA OCUPAÇÃO. Publicado em 2015. Disponível em <<https://www.viradaocupacao.minhasampa.org.br/>> Acesso em 18/07/2018.

WANDERLÉIA. Entrevista concedida ao programa Almanaque Musical com Marisa Orth. Canal Brasil. Temp. 02. Ep. 05. São Paulo. Exibido em 26/08/2015.

DISCOGRAFIA

+2 - o Máquina de Escrever Música, 2000

Academia da Berlinda - Berlindance, 2011

Antônio Adolfo - Feito em Casa, 1977

Antonio Nóbrega - Pernambuco falando para o Mundo, 1998

As Mercenárias - Cadê As Armas?, 1986

Ava Rocha - Ava Patrya Yndia Yracema, 2015

BiD - Bambas Dois, 2001

BiD - Batidas e Biritas Vol. 1, 2004

Boca Livre - Boca Livre, 1979

Bonsucesso Samba Clube - BSC, 2003

Cansei de Ser Sexy - Cansei de Ser Sexy, 2005

CéU - Vagarosa, de 2009

Chão & Chinelo - Loa do Boi Meia Noite, 1999

Chico Science & Nação Zumbi - Afrociberdelia, 1996

Chico Science & Nação Zumbi - Da Lama Ao Caos, 1994

Clara Nunes - Claridade, 1975

Cólera - Grito Suburbano, 1982

Comadre Fulozinha - Tocar na Banda, 2003

Comadre Fulozinha - Vou Voltar Andando, 2009

Cumadre Florzinha - Cumadre Florzinha, 1999

Curumin - Achados e Perdidos, 2005

Danilo Caymmi - Cheiro Verde, 1977

Dead Fish - Zero e Um, 2004

Dj Dolores e Orchestra Santa Massa - Contraditório?, 2002

Dj marlboro - Funk Brasil Vol. 1, 1989

Eddie - Original Olinda Style, 2002

Eddie - Sonic Mambo, 1998)

Elza Soares - A Mulher do Fim do Mundo, 2015

Erasto Vasconcelos - Jornal da Palmeira, 2005

Iara Rennó - Macunaíma Ópera Tupi, 2008

Instituto - Coleção Nacional, 2002

Joyce - Feminina, 1980

Juçara Marçal - Encarnado, 2014

Karina Buhr - Eu Menti Pra Você, 2010

Karina Buhr - Longe de Onde, 2011

Karina Buhr - Longe de Onde, 2011

Karina Buhr - Selvática, 2015

Lirinha - Lira, 2011

Ludov - O Exercício das Pequenas Coisas, 2005

Luli & Lucinha - Luli & Lucinha, 1979

mundo livre s/a - Por Pouco, 2000

mundo livre s/a - Samba Esquema Noise

Nação Zumbi - Rádio S.amb.A, 2000

Nação Zumbi - Nação Zumbi, 2002

Pitty - Admirável Chip Novo, 2003

Pitty - Chiaroscuro, 2009

Racionais MCs - Holocausto Urbano, 1990

Rumbora - Exército Positivo Operante, 2000

Sepultura - Bestial Devastation, 1985

Vários - Baião de Viramundo, 2000

Vários - Reinaldo Rossi - um tributo, 2000