



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**O CORRE DA ARTE:  
mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que compõem a (e na) cena musical de Brasília**

Ana Paula Bezerra Leitão

Brasília  
2026



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**O CORRE DA ARTE:  
mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que compõem a (e na) cena musical de Brasília**

Ana Paula Bezerra Leitão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Doutora em Comunicação, na linha de pesquisa Poder e Processos Comunicacionais.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dra. Fernanda Casagrande Martinelli Lima Granja Xavier da Silva

Brasília  
2026

**Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

ANA PAULA BEZERRA LEITÃO

**O CORRE DA ARTE:  
mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que compõem a (e na) cena musical de Brasília**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Doutora em Comunicação, na linha de pesquisa Poder e Processos Comunicacionais.

**Banca examinadora:**

---

Prof.<sup>a</sup>. Doutora Fernanda Casagrande Martinelli Lima Granja Xavier da Silva  
(Orientadora/Presidente)  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom/FAC/UnB)

---

Prof.<sup>a</sup>. Doutora Liv Rebecca Sovik  
(Membra Externa)  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (PPGCom/UFRJ)

---

Prof.<sup>a</sup>. Doutora Simone Luci Pereira  
(Membra Externa)  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom/UNIP)

---

Prof.<sup>a</sup>. Doutora Liziane Soares Guazina  
(Membra Interna)  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom/FAC/UnB)

---

Prof.<sup>a</sup>. Doutora Fabíola Orlando Calazans Machado  
(Membra Suplente)  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom/FAC/UnB)

## AGRADECIMENTOS

“Vou jogar versos ao vento.  
Na roda do encanto, adentro raízes”<sup>1</sup>

Compor esta tese implicou longas horas de trabalho artesanal e solitário, dedicadas à leitura, à escuta, à escrita e às muitas revisões que se sucederam. Sua construção, contudo, não se deu em isolamento, mas na trama de encontros que a tornaram possível. Ao longo desses anos, contei com o amparo de pessoas que contribuíram para essa jornada, dentro e fora da universidade. Quisera eu poder expressar, com acuidade, a medida da gratidão que lhes devo por fazerem parte da minha trajetória. Não sendo isso possível, deixo ao menos nestas linhas o registro de suas presenças.

### **Agradeço, de antemão, à minha base familiar.**

Às minhas avós Júlia e Filomena, matriarcas cujas trajetórias entre a caatinga e o cerrado me legaram a força, a resistência e a disposição para recomeçar.

À minha mãe Rita, cuja amorosidade e coragem habitam as tantas que fui, que sou e que ainda hei de ser.

Ao meu pai Francisco, com quem aprendi que nada se conquista sem luta e que a felicidade costuma fazer morada nas coisas mais simples.

Ao meu irmão Rúbio, cujo exemplo de vida torna incontornável a urgência de lutar por um mundo mais acessível e inclusivo.

Ao meu irmão Alex, por estar sempre por perto, na vida e nesta tese, oferecendo suporte e acolhimento. Ainda bem que a gente tem a gente.

À Sofia e Mariah, que renovam em mim o desejo de contribuir com um presente e um futuro mais generosos para as novas gerações.

Ao meu companheiro Fabyo, por compartilhar comigo os dias, as dúvidas e as alegrias, e por acompanhar de perto cada etapa dessa travessia acadêmica e pessoal.

### **Agradeço às pessoas que contribuíram diretamente para a elaboração desta tese.**

---

<sup>1</sup> Trecho da canção *Con-fiar*, composta em homenagem à minha mãe que, assim como minha avó e tantas outras mulheres da nossa família, se enveredou pelas artes da costura, do bordado e das artesanias. Disponível em: <https://youtu.be/uSwd2NAgF-E?si=MrN4N0BSmFhJDxbl>. Acesso em 03 mar. 2026.

À professora Fernanda Martinelli, pela orientação cuidadosa, aliada à confiança e à permanente disponibilidade ao diálogo.

Às professoras Liv Sovik, Simone Luci Pereira e Liziane Guazina, pela leitura minuciosa e pelas contribuições valiosas na Banca Examinadora.

Às professoras Fabíola Calazans e Dione Moura, e aos professores Sivaldo Pereira e Pedro Russi, por despertarem meu interesse e compromisso com o conhecimento científico.

Ao grupo de pesquisa Consumo e Cultura Material, da Universidade de Brasília, pelas interlocuções que qualificaram esta investigação.

Ao grupo de pesquisa MidiCom, da Universidade Federal Fluminense, pelas discussões e pelo espaço de reflexão que se desdobraram em formulações aqui apresentadas.

Ao grupo de pesquisa MusiLab, também da Universidade Federal Fluminense, pelos referenciais e debates entusiasmados em torno de Comunicação, Música e Som.

À Representação Discente, pelo trabalho coletivo em defesa da comunidade acadêmica.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Comunicação, da Universidade de Brasília (PPGCom/FAC/UnB), pelas condições acadêmicas e institucionais que viabilizaram esta investigação.

Às funcionárias e aos funcionários do PPGCom/FAC/UnB, pela prontidão no atendimento às demandas cotidianas.

À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio à realização desta pesquisa.

#### **Agradeço às colaboradoras desta pesquisa.**

Às artistas entrevistadas, que confiaram a mim suas trajetórias e experiências como artistas em Brasília: Alessandra Terribili, Anna Moura, Beatriz Águida, Carol Nóbrega, Dani da Silva, Dara Alencar, Emília Monteiro, Layla Jorge, Litieh, Márcia Tauil, Maria Victoria Carballar, Mariana Camelo, Martinha do Coco, Saraní, Thabata Lorena e Thaise Mandalla.

Às 156 artistas que responderam ao formulário digital, expandindo o escopo e o alcance desta investigação.

#### **Agradeço às pessoas que fizeram parte da concepção e da produção do meu álbum de estreia, *Ana Leana*, processo que se entrelaçou com a realização desta tese.**

A Rhenan Soares, pela amizade, pela direção artística e pela parceria em todas as etapas, dos rascunhos das canções à finalização do álbum.

À Navalha Karréra, pelas partilhas, pelos arranjos e pela produção musical dedicada.

Às musicistas e aos musicistas que conferiram arranjos e interpretações às canções: André Ramos, Clara Lua, Débora Sasb, Fabyo Guerra, Felipe Fiúza, Fernando Jovem, Isadora Pina, Léo Campos, Mar Nóbrega, Paula Zimbres, Romér Rosales, Simone Mazzer, Thiago Rodrigues de Castro, Vanderson Pereira e Victor Curado.

À equipe técnica e artística: Alan Pinho, Anderson Cruz, Andressa Anholete, Bárbara Lucatelli, Belizia Pantoja, Edson Akatoy, Edson Fogaça, Emanuelle Cury, Fernanda Ferrugem, Hariadna Paiva, Hoana Bonito, John Rocha, Juliana Cury, Ju Pinheiro, Laura Damase, Lucas Maciel, Nívea Furtado, Patrícia Veiga, Rafa Prestes, Tais Almeida e Yara Maya.

À Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECEC), pelo apoio à gravação e ao lançamento do álbum.

**Agradeço às pessoas que me abriram caminhos na música.**

A Alexandre Ávila, Diana de Carvalho, Fred Magalhães, Ralph Sardela, Wilson Moreno e Wilson Lima, pela amizade e pelas experiências preciosas que compartilhamos na música.

À produtora cultural Tita Lyra, pela amizade, pela afeição e pela confiança.

**Agradeço, por fim, às pessoas cuja amizade constitui a verdadeira dádiva.**

A Emanuella Camargo, Fabiana Frazão, Fernando Ladeira, Frederico Galvão, Leonardo Camargo, Lilian Esmeraldo, Mariana Brito, Osiris Reis, Sérgio Knust, Thiago Brito, Wilson Moreno e Yara Maya, pela amizade duradoura.

A Deise Bonora, Eva Patricia, Fernanda Saigg, Gilda Salatino, Mônica Quiroga, Rodrigo Abreu e Priscila Campos, pela convivência profissional e pelos laços de estima e admiração que estabelecemos.

Às amigas, amigues e amigos cujas presenças, torcida e convivência tornaram este percurso mais leve.

**“Não se compreende  
música: ouve-se. Ouve-me então  
com teu corpo inteiro”.**

Clarice Lispector (1998, p. 10)

## RESUMO

Esta tese investiga como mulheres e pessoas de gêneros dissidentes produzem, financiam, divulgam e sustentam trabalhos e produções musicais em Brasília, analisando trajetórias, motivações, práticas musicais-midiáticas e táticas de (re)existência. Em um contexto caracterizado pela autogestão, pela precariedade estrutural e por desigualdades de gênero, raça/etnia, classe, orientação sexual e território, a pesquisa parte do reconhecimento de que, na cena independente de Brasília (Ferreira, 2008), o “corre da arte” implica a acumulação de funções criativas, técnicas e administrativas. Trata-se de um ambiente marcado por poucos espaços dedicados à música autoral, cachês instáveis, restrições impostas pela legislação urbana e concentração de infraestrutura nas regiões centrais do Distrito Federal, condições que afetam de forma desigual mulheres negras, indígenas, periféricas, trans/travestis e pessoas não binárias. A análise articula os conceitos de práticas musicais-midiáticas (Pereira, 2015; 2017; Pereira & Gheirart, 2018; Pereira & Rett, 2021) e de táticas de (re)existência (De Certeau, 1998; Achinte, 2013; Walsh, 2013; Maldonado-Torres, 2017), em diálogo com contribuições de Pierre Bourdieu (2007) sobre campo, capital simbólico e disputas por reconhecimento, e de Tia DeNora (2000), que compreende a música como prática social e tecnologia estética implicada na organização da vida cotidiana. Epistemologias feministas, decoloniais e interseccionais (Haraway, 1995; Curiel, 2019; Simas e Rufino, 2019; Hollanda, 2020) orientam a ética da pesquisa e o posicionamento da pesquisadora. A investigação adota abordagem qualitativa, fundamentada na etnografia multissituada (Marcus, 1995), combinando observação participante em diferentes sítios, entrevistas longas (McCracken, 1988), aplicação de formulário digital e mapeamento de obras lançadas em plataformas de *streaming* por artistas mulheres e pessoas de gêneros dissidentes atuantes na cena musical de Brasília. O *corpus* empírico reúne 17 entrevistas longas e 156 respostas válidas ao formulário digital, possibilitando o levantamento de dados sociodemográficos, trajetórias profissionais, práticas de criação, circulação musical e usos de plataformas digitais. Os resultados revelam uma cena autoral ativa, diversa e tecnicamente qualificada, ainda pouco documentada em pesquisas acadêmicas e acervos culturais. As análises demonstram que o trabalho musical de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes é sustentado por práticas de autogestão, economias de troca e redes informais de colaboração, nomeadas pelas próprias artistas por termos como “corre”, “equipe” e “fresta”. A plataformização da música (De Marchi, 2023) ampliou o acesso aos meios de gravação e circulação de obras, mas também intensificou a sobrecarga de trabalho e a exigência de autopromoção constante. Ao documentar trajetórias, práticas e formas de organização do trabalho musical, a tese contribui para compreender a música como prática cultural situada e como forma de trabalho e (re)existência na cidade de Brasília.

**Palavras-chave:** mulheres; gêneros dissidentes; música; comunicação; Brasília.

## ABSTRACT

This dissertation investigates how women and gender-dissident people produce, finance, promote, and sustain musical works and productions in Brasília, analyzing trajectories, motivations, musical-media practices, and tactics of (re)existence. In a context characterized by self-management, structural precariousness, and inequalities related to gender, race/ethnicity, class, sexual orientation, and territory, the research acknowledges that, within Brasília's independent music scene (Ferreira, 2008), the "corre da arte" involves the accumulation of creative, technical, and administrative functions. This is an environment marked by a limited number of venues dedicated to original music, unstable fees, restrictions imposed by urban legislation, and the concentration of infrastructure in central areas of the Federal District—conditions that disproportionately affect Black, Indigenous, peripheral, trans, travesti, and non-binary artists. The analysis articulates the concepts of musical-media practices (Pereira, 2015; 2017; Pereira & Gheirart, 2018; Pereira & Rett, 2021) and tactics of (re)existence (De Certeau, 1998; Achinte, 2013; Walsh, 2013; Maldonado-Torres, 2017), in dialogue with Pierre Bourdieu's (2007) contributions on field, symbolic capital, and struggles for recognition, as well as Tia DeNora's (2000) understanding of music as a social practice and aesthetic technology involved in the organization of everyday life. Feminist, decolonial, and intersectional epistemologies (Haraway, 1995; Curiel, 2019; Simas & Rufino, 2019; Hollanda, 2020) guide the research ethics and the researcher's positioning. The study adopts a qualitative approach grounded in multi-sited ethnography (Marcus, 1995), combining participant observation across different sites, long interviews (McCracken, 1988), the application of a digital survey, and the mapping of works released by women and gender-dissident artists active in Brasília's music scene. The empirical corpus comprises 17 long interviews and 156 validated survey responses, enabling the collection of sociodemographic data, professional trajectories, creative practices, musical circulation, and the use of digital platforms. The findings reveal an active, diverse, and technically qualified authorial scene that remains insufficiently documented in academic research and cultural archives. The analyses demonstrate that musical work is sustained through self-management practices, economies of exchange, and informal networks of collaboration, named by the artists themselves through terms such as "corre," "equipe," and "fresta." Music platformization (De Marchi, 2023) has expanded access to recording and circulation tools, while simultaneously intensifying work overload and the demand for constant self-promotion. By documenting trajectories, practices, and forms of organizing musical labor, this dissertation contributes to understanding music as a situated cultural practice and as a form of work and (re)existence in the city of Brasília.

**Keywords:** women; gender-dissident people; music; communication; Brasília.

## RESUMEN

Esta tesis investiga cómo las mujeres y las personas de géneros disidentes producen, financian, difunden y sostienen trabajos y producciones musicales en Brasilia, analizando trayectorias, motivaciones, prácticas musicales-mediáticas y tácticas de (re)existencia. En un contexto caracterizado por la autogestión, la precariedad estructural y las desigualdades de género, raza/etnia, clase, orientación sexual y territorio, la investigación parte del reconocimiento de que, en la escena independiente de Brasilia (Ferreira, 2008), el “corre da arte” implica la acumulación de funciones creativas, técnicas y administrativas. Se trata de un entorno marcado por la escasez de espacios dedicados a la música autoral, cachés inestables, restricciones impuestas por la legislación urbana y la concentración de infraestructura en las regiones centrales del Distrito Federal, condiciones que afectan de manera desigual a mujeres negras, indígenas, periféricas, trans, travestis y personas no binarias. El análisis articula los conceptos de prácticas musicales-mediáticas (Pereira, 2015; 2017; Pereira & Gheirart, 2018; Pereira & Rett, 2021) y de tácticas de (re)existencia (De Certeau, 1998; Achinte, 2013; Walsh, 2013; Maldonado-Torres, 2017), en diálogo con los aportes de Pierre Bourdieu (2007) sobre campo, capital simbólico y disputas por el reconocimiento, y de Tia DeNora (2000), quien concibe la música como práctica social y tecnología estética implicada en la organización de la vida cotidiana. Las epistemologías feministas, decoloniales e interseccionales (Haraway, 1995; Curiel, 2019; Simas y Rufino, 2019; Hollanda, 2020) orientan la ética de la investigación y el posicionamiento de la investigadora. La investigación adopta un enfoque cualitativo, fundamentado en la etnografía multisituada (Marcus, 1995), combinando observación participante en distintos espacios, entrevistas en profundidad (McCracken, 1988), la aplicación de un formulario digital y el mapeo de obras publicadas por artistas mujeres y personas de géneros disidentes que actúan en la escena musical de Brasilia. El corpus empírico reúne 17 entrevistas en profundidad y 156 respuestas válidas al formulario digital, lo que permitió recopilar datos sociodemográficos, trayectorias profesionales, prácticas de creación, circulación musical y usos de plataformas digitales. Los resultados revelan una escena autoral activa, diversa y técnicamente calificada, aún poco documentada en investigaciones académicas y archivos culturales. Los análisis muestran que el trabajo musical se sostiene a partir de prácticas de autogestión, economías de intercambio y redes informales de colaboración, denominadas por las propias artistas mediante términos como “corre,” “equipe” y “fresta.” La plataformización de la música (De Marchi, 2023) amplió el acceso a los medios de grabación y circulación de obras, pero también intensificó la sobrecarga de trabajo y la exigencia de autopromoción constante. Al documentar trayectorias, prácticas y formas de organización del trabajo musical, la tesis contribuye a comprender la música como práctica cultural situada y como forma de trabajo y de (re)existencia en la ciudad de Brasilia.

**Palabras clave:** mujeres; géneros disidentes; música; comunicación; Brasilia.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Identidade visual do festival Brasília Somos Nós.....	27
<b>Figura 2</b> – Primeira publicação do festival Brasília Somos Nós no Instagram .....	28
<b>Figura 3</b> – Festival Brasília Somos Nós: performances e interações em lives no Instagram..	29
<b>Figura 4</b> – Participantes do festival Brasília Somos Nós que colaboraram com esta tese .....	32
<b>Figura 5</b> – Divulgação do programa Prosa Musical apresentado na Rádio Cafuné .....	36
<b>Figura 6</b> – Mapa com as principais localidades do Distrito Federal .....	56
<b>Figura 7</b> – Traçado original do Plano Piloto proposto por Lúcio Costa.....	57
<b>Figura 8</b> – Desenho de Oscar Niemeyer e “Poema da Curva” .....	66
<b>Figura 9</b> – Show Canto e Conto no Espaço Cultural Renato Russo.....	263

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> – Artistas entrevistadas, modalidade e data de realização .....	43
<b>Quadro 2</b> – Regiões Administrativas do DF por grupo de renda média domiciliar.....	114

## LISTA DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1</b> – Distribuição das participantes por identidade de gênero .....	90
<b>Gráfico 2</b> – Distribuição das participantes por orientação sexual .....	94
<b>Gráfico 3</b> – Distribuição das participantes por raça/etnia (autodeclaração).....	96
<b>Gráfico 4</b> – Distribuição das participantes por faixa etária .....	100
<b>Gráfico 5</b> – Distribuição das participantes por nível de escolaridade .....	102
<b>Gráfico 6</b> – Distribuição das participantes por nível de escolaridade e raça .....	103
<b>Gráfico 7</b> – Distribuição das participantes por estado civil.....	105
<b>Gráfico 8</b> – Participantes que declararam exercer (ou não) a maternidade .....	107
<b>Gráfico 9</b> – Número de filhos(as) entre participantes que declararam exercer maternidade.	108
<b>Gráfico 10</b> – Distribuição das participantes por naturalidade .....	110
<b>Gráfico 11</b> – Distribuição das participantes por local de residência .....	113
<b>Gráfico 12</b> – Participantes que residem no DF, por grupo de renda média domiciliar. ....	115
<b>Gráfico 13</b> – A música como principal fonte de sustento das participantes.....	117
<b>Gráfico 14</b> – Funções exercidas pelas participantes no campo musical.....	119
<b>Gráfico 15</b> – Instrumentos musicais tocados entre participantes da pesquisa .....	120
<b>Gráfico 16</b> – Total de produtos por tipo (single, EP ou álbum) .....	226
<b>Gráfico 17</b> – Recursos utilizados para gravação e lançamento de produções autorais .....	242
<b>Gráfico 18</b> – Redes sociais utilizadas pelas participantes para divulgação na música.....	265

## LISTA DE ABREVIATURAS E DE SIGLAS

**AGEFIS** – Agência de Fiscalização do Distrito Federal  
**ARUC** – Associação Recreativa Cultural Unidos do Cruzeiro  
**CEI** – Campanha de Erradicação de Invasões  
**CEPAL** – Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe  
**CEUB** – Centro de Ensino Unificado de Brasília  
**DAW** – *Digital Audio Workstation*  
**DF** – Distrito Federal  
**DIEESE** – Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos  
**DIY** – *Do it yourself*  
**ECAD** – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição  
**FAC-DF** – Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal  
**FMI** – Feira da Música Independente  
**GDF** – Governo do Distrito Federal  
**IBGE** – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística  
**IA** – Inteligência Artificial  
**Inesc** – Instituto de Estudos Socioeconômicos  
**IPEDF** – Instituto de Pesquisa e Estatística do Distrito Federal  
**JK** – Juscelino Kubitschek  
**LGBTQIAPN+** – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros/Travestis, *Queer*, Intersexo, Assexuais, Pansexuais, Não-binários, e demais identidades não normativas.  
**MPB** – Música Popular Brasileira  
**OMS** – Organização Mundial da Saúde  
**ONU** – Organização das Nações Unidas  
**PDAD** – Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios  
**PNAD Contínua** – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua  
**PPGCom/FAC** – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação  
**RA** – Região Administrativa  
**RIDE-DF** – Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno  
**SECEC** – Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa  
**TCLE** – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido  
**UBC** – União Brasileira de Compositores  
**UNESCO** - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura  
**UnB** – Universidade de Brasília

## CONVENÇÕES PARA TRANSCRIÇÃO

(...)	Supressão de trechos
MAIÚSCULAS	Entonação enfática
?	Interrogação
!	Fáticos e interjeições
mhm	Pausas preenchidas, hesitação
“ ”	Citação ou referência a outras falas
Itálico	Palavras em língua estrangeira
,	Descida leve, finalizando o enunciado
...	Truncamentos

**Fonte:** Marcuschi (2003).

## Sumário

<b>PRÓLOGO (O QUE EM MIM TRANSBORDA).....</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1 – COMPONDO A PESQUISA: BRICOLAGEM ENTRE EMPÍRIA, MÉTODOS E TEORIAS .....</b>	<b>22</b>
1.1 “Brasília Somos Nós”: o campo começa aqui .....	25
1.2 Fases da pesquisa: procedimentos, ansiedades e desafios .....	32
1.2.1 Entre telas e conexões: explorando redes sociotécnicas .....	35
1.2.2 Da “tentação da aldeia” à etnografia multissituada .....	38
1.2.3 Entrevistas longas .....	41
1.2.5 Formulário digital .....	47
1.2.4 Mapeamentos .....	48
1.3 Implicações teóricas e éticas do trabalho de campo .....	50
1.4 Trilha sonora do capítulo .....	52
<b>CAPÍTULO 2 – INTERLÚDIO: BREVE HISTÓRIA DA MÚSICA NA (E SOBRE A) CAPITAL .....</b>	<b>53</b>
2.1 Concreto, utopia e cotidiano: a cidade planejada e a cidade vivida.....	55
2.2 “Que cidade mora na música?”: breve história da música em Brasília .....	59
2.2.1 Cidade-projeto: entre promessas e polêmicas.....	61
2.2.2 Cidade-mulher: idealização e apagamentos.....	64
2.2.3 Cidade-concreta: poeira, improvisos e censura .....	67
2.2.4 Capital do <i>rock</i> : tédio, crítica e reinvenção .....	70
2.2.5 Capital da diversidade: geringonça e revanche do gueto.....	74
2.3 Trilha sonora do capítulo .....	77
<b>CAPÍTULO 3 – ELAS E ELUS QUE “SÃO BRASÍLIA”: MULHERES E PESSOAS DE GÊNEROS DISSIDENTES .....</b>	<b>78</b>
3.1 Com vocês, as artistas colaboradoras! .....	80
3.2 Perfil sociodemográfico .....	89
3.2.1 Identidade de gênero .....	90
3.2.2 Orientação sexual.....	94
3.2.3 Raça/etnia .....	96
3.2.4 Faixa etária.....	99
3.2.5 Escolaridade.....	102
3.2.6 Estado civil e maternidade.....	105
3.2.7 Naturalidade.....	109
3.2.8 Distribuição territorial .....	112

3.2.9 Fontes de renda e atuação na música .....	117
3.3 Trilha sonora do capítulo .....	121
<b>CAPÍTULO 4 – FAZER MÚSICA EM BRASÍLIA: CIDADE, MEDIAÇÕES E DESIGUALDADES.....</b>	<b>122</b>
4.1 A cena musical de Brasília: redes sociotécnicas, práticas e disputas .....	124
4.1.1 “Torre de Babel às avessas”: diversidade, formação e distinções .....	125
4.1.2 “Máquina de moer gente”: precarização e trabalho musical .....	129
4.1.3 “Lei do Silêncio”: controle urbano e restrições à música ao vivo .....	132
4.1.4 “Não tem esquina”: limites ao encontro na cidade .....	135
4.1.5 “Tiração”, “panelinha” e elitismo: Plano Piloto e periferias .....	138
4.2 Gênero, raça e orientação sexual: dinâmicas de poder e violências .....	141
4.2.1 “Enfeitinho de palco”: desvalorização, objetificação e pressões estéticas .....	142
4.2.2 “Mas você sabe tocar?”: desconfiança e prova constante.....	145
4.2.3 “Em março é assim”: visibilidade sazonal e restrição criativa .....	148
4.2.4 “Reprodução de estereótipos”: disputas e alianças entre mulheres .....	150
4.2.5 “Tem que provar por A mais B”: racismo e hierarquias na cena musical .....	152
4.2.6 “Chamaram ela pelo nome morto”: transfobia e desrespeito .....	154
4.3 Trilha sonora do capítulo .....	156
<b>CAPÍTULO 5 – NO CORRE DA ARTE: EXPERIÊNCIAS DE CRIAÇÃO NA CENA INDEPENDENTE .....</b>	<b>158</b>
5.1 A cena autoral independente de Brasília: percepções das artistas .....	161
5.1.1 “Euquipe”, “uberização” e cultura “ <i>do it yourself</i> ” .....	163
5.1.2 “Público fechado” e “síndrome do de fora” .....	169
5.1.3 “Protagonismo criativo ainda é masculino” .....	172
5.1.4 “Tem que sair para se projetar” .....	175
5.2 Tornar-se compositora: onde nasce o desejo de criar .....	178
5.2.1 A música no cotidiano: família, escuta e disposições iniciais .....	179
5.2.2 Da escrita à criação musical: tecnologias de elaboração e comunicação .....	181
5.2.3 “Plasmar o mundo”: espiritualidade e elaboração da perda .....	184
5.3 Aprender a compor: práticas, experiências e processos.....	188
5.3.1 Igreja como tecnologia social de formação musical .....	188
5.3.2 O violão como mediador: autodidatismo e trocas informais .....	191
5.3.3 Modos de compor: “ <i>download</i> ”, “radinho” e “regras orgânicas” .....	194
5.3.4 “É como andar pelada na rua”: exposição autoral e legitimação de si .....	198
5.4 Do vivido à canção: enunciações, memória e política.....	201
5.4.1 “Canto o que a gente sente”: amor como linguagem política.....	202

5.4.2 “Precisam é ouvir verdades”: a composição como resposta política.....	204
5.4.3 “Novidades ancestrais”: memória viva, oralidade e afrofuturismo .....	206
5.4.4 “Vem do que me atravessa”: interioridade, natureza e espiritualidade .....	207
5.5 Gêneros musicais na cena autoral: nomeações, misturas e fronteiras .....	209
5.6 Trilha sonora do capítulo .....	214
<b>CAPÍTULO 6 – GRAVAR E CIRCULAR: TÁTICAS DE (RE)EXISTÊNCIA NA ERA DAS PLATAFORMAS .....</b>	<b>216</b>
6.1 Elas e elus estão lançando mais: por que agora? .....	221
6.1.1 “Detenção dos meios de produção”: tecnologias e autonomia .....	229
6.1.2 “Paguei minha saúde mental”: gravação e lançamento na pandemia.....	231
6.1.3 “ <i>Boom</i> da agenda feminista”: empoderamento e representatividade.....	233
6.2 Motivações para gravar e lançar produções autorais .....	235
6.2.1 “Fazer valer a minha vida”: legado, continuidade e memória .....	236
6.2.2 “Repatriar a história”: profissionalização e disputa por reconhecimento..	239
6.3 Recursos para gravação autoral: entre frestas, síncopes e dádivas .....	241
6.3.1 Recursos próprios, apoio familiar e financiamento coletivo .....	244
6.3.2 Parcerias, reciprocidade e “broderagem” .....	246
6.3.3 Políticas públicas: oportunidades e limites .....	251
6.4 Redes de solidariedade e alianças.....	254
6.4.1 Artistas-produtoras: criando espaços para circular .....	255
6.4.2 “Você toca muito”: incentivos, acolhimento e legitimação.....	258
6.4.3 “Uma abre campo pra outra”: colaborações e circulação entre pares.....	259
6.4.4 Criando “egrégoras”: formações coletivas e profissionalização.....	261
6.5 Plataformização da música e (in)visibilidade digital.....	264
6.5.1 “ <i>Playlists</i> são o jabá de hoje”: nichos e curadorias algorítmicas.....	266
6.5.2 “Já vi gente adoecer por causa disso”: redes sociais e <i>marketing</i> digital ..	268
6.5.3 “Se os números não impressionam, as portas tendem a fechar”: critérios de avaliação e legitimação.....	273
6.5.4 Construção de público: identidade e posicionamentos .....	276
6.5 Trilha sonora do capítulo .....	278
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>279</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>284</b>
<b>APÊNDICE A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido .....</b>	<b>295</b>
<b>APÊNDICE B – Discografias das artistas entrevistadas (1999-2025) .....</b>	<b>297</b>
<b>APÊNDICE C – Formulário digital aplicado pelo <i>Google Forms</i> .....</b>	<b>301</b>
<b>APÊNDICE D – Artistas que responderam ao formulário digital .....</b>	<b>310</b>

<b>APÊNDICE E – Obras de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que fazem da parte da história da música de Brasília .....</b>	<b>317</b>
---	------------

## PRÓLOGO

### (O QUE EM MIM TRANSBORDA)

“Confiar, bordar amor,  
com o colorido das flores de maio”<sup>2</sup>

Esta tese resulta de desejo mais antigo do que tenho consciência. É anterior ao dia em que vi meu corpo coberto de tintas e tomado por um espanto jubiloso, celebrando a aprovação no curso de Comunicação na Universidade de Brasília e, de certo modo, marcando minha entrada na vida adulta. Precede, ainda, o instante em que compreendi minha voz como instrumento musical e como caminho de (re)existência e de cura. Quiçá seja fruto de clamores lançados por gerações de mulheres que me antecedem, ou ainda de vivências encarnadas que me constituem e que reverberam na vontade de combater silenciamentos, de enveredar-me pela criação musical e de contribuir para a valorização das expressões artísticas de outras cantoras e compositoras na capital do Brasil.

É a partir dessas inquietações que esboço estas primeiras linhas para serem o ponto de partida da tese, cujo destino é a encruzilhada. Deixo que os pensamentos dançam, acionem memórias, improvisem conexões e ensaiem explicações para **o que, em mim, transborda** no presente. Dou ousadia ao silêncio. Atendo-me às pausas, às lacunas, ao intervalo entre um respiro e outro, ao "instante-já" que, de tão fugidivo, se dissolve no próximo “instante-já”, que já não é mais, como descreve Clarice Lispector (1998) ao tentar captar a quarta dimensão do tempo. Assim, como uma mulher que também reivindica para si o lugar de criadora, entrego-me a esse experimento de escrita reflexiva, ensaística, dialógica, política e sonoro-musical. Permito que a fruição aconteça.

Para além do deleite de me enredar nessa concepção estética por meio das palavras, este texto inaugural nasce ainda de uma vontade de tensionar barreiras impostas pela “colonialidade do saber-poder informativo” (Herrera Huérfano et al., 2016). Como sugere o sociólogo peruano Anibal Quijano (2000), “é hora de aprender a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É hora, finalmente, de deixar de ser o que não somos” (p. 574, tradução minha). Acolher esse chamado em

---

<sup>2</sup> Trecho da canção “Con-fiar (O que em mim transborda)”, vinheta de abertura do meu disco de estreia, *Ana Leana*. A canção foi composta em homenagem à minha mãe, que é costureira e bordadeira. Disponível em: <https://music.youtube.com/watch?v=Hxnk5sDKz1M>. Acesso em: 06 mar. 2026.

direção a movimentos emancipatórios implicou revisar premissas teórico-metodológicas, reorientar a condução desta investigação e colocar sob escrutínio a própria escrita acadêmica. Como denuncia Howard Becker (2015), existe um “círculo vicioso” nas ciências sociais de (re)produção de textos prolixos e “empolados”. Segundo o autor, a validação recorrente desse estilo por periódicos e pareceristas reforça padrões que tornam a leitura difícil, enfadonha e desvinculada de experiências da vida cotidiana.

Confiando no potencial das inventividades de mobilizar “partilhas do sensível”<sup>3</sup> (Rancière, 2005) e de decolonizar o conhecimento, aventuro-me aqui por outros caminhos de escrita. Mais do que palavras, penso em seus sons justapostos, rítmicos e agenciadores, alocados e encadeados como se fossem notas em uma partitura, tendo como inspiração formas de compor compartilhadas por artistas colaboradoras desta pesquisa. Por um lado, aceito meu delírio pessoal de caça às palavras; por outro, navego entre memórias embaçadas pelo tempo, que vieram à tona conforme submergia no campo e me deixava afetar<sup>4</sup> (Favret-Saada, 2005) por intensidades ali produzidas e que, frequentemente, escapavam à representação ou à explicação racional. Em diversos momentos, ao ser “bombardeada” por esses “afetos”, nos termos de Favret-Saada (2005), fui levada a revisitar experiências que marcaram meu próprio percurso como jornalista, cantora, compositora e pesquisadora.

Neste prólogo, reúno algumas dessas lembranças acionadas pelo campo e registradas em fluxos descontínuos ao longo dos cinco anos desta investigação, assumindo a narrativa como forma de tornar inteligíveis essas reflexões. Como afirma Luiz Gonzaga Motta (2010), as narrativas têm o poder de traduzir conhecimentos do mundo, sejam eles objetivos ou subjetivos: “a partir dos enunciados narrativos somos capazes de colocar as coisas em relação umas com as outras em uma ordem e perspectiva, em um desenrolar lógico e cronológico. É assim que compreendemos a maioria das coisas do mundo” (Motta, 2010, p. 143). Nesta tese, narrar fragmentos de minha história contribuiu para a organização de ideias e para a tomada de consciência sobre aspectos de minha subjetividade como pesquisadora e

---

<sup>3</sup> A “partilha do sensível” é definida pelo filósofo francês Jacques Rancière (2005) como “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas” (p. 15). O autor questiona separações entre estética e política e argumenta que as práticas artísticas intervêm na partilha do sensível, redistribuindo o que pode ser visto, dito e partilhado no espaço comum.

<sup>4</sup> Ao realizar etnografia sobre a feitiçaria no Bocage, Jeanne Favret-Saada (2005) propôs o “deixar-se afetar” como dispositivo metodológico: “quando se está em um tal lugar, é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos), que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los” (p. 159).

artista, tornando-se uma ferramenta profícua na revisão de categorias culturais, etapa metodológica proposta por Grant McCracken (1988) para a realização de entrevistas longas.

Esse exercício ajudou ainda a desanuviar motivações que me trouxeram até aqui e a decantar semelhanças, consonâncias e dissonâncias que nos constituem como mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que compõem a (e na) capital do país. Por certo, diversas circunstâncias despertaram em mim o interesse por explorar novos problemas no campo do conhecimento científico, semear dúvidas e colher interpretações possíveis sobre a música contemporânea de Brasília a partir de vivências e percepções relatadas pelas artistas. Esses desejos, ou “apetites”, nas palavras de Spinoza (2009), experiências comuns e ao mesmo tempo numinosas da condição humana, impulsionaram a construção desta investigação. Segundo o filósofo, afetos ou “paixões da alma” podem aumentar ou diminuir a potência do corpo de agir ou de existir no mundo. Neste prólogo, adentro esses afetos que ampliaram minha potência de ação e que se desdobraram na concretização desta tese.

Peço, assim, licença para abrir as cortinas desse palco íntimo, com a mesma liberdade com que componho canções, em exercício que se aproxima do que propõe Angela Carneiro (2020): “um trabalho de misturas, ruminação, sustentação, digestão de afetos, ideias, lembranças, fazeres e experimentações” (p. 7). Nesse movimento retrospectivo, quanto mais revolvia a areia movediça das memórias, mais me reconhecia na condição do ator evocado por Milan Kundera (2008), aquele que ingressa em cena sem ensaio e sem a possibilidade de cotejar escolhas. “Mas o que pode valer a vida, se o primeiro ensaio da vida já é a própria vida?” (Kundera, 2008, p. 14), indaga o autor, ao concluir que a vida se oferece como um esboço sem moldura. É nesse horizonte que recorro à metáfora dramatúrgica sugerida por Erving Goffman (2002 [1959]), segundo a qual a “representação de si” se forja no próprio ato de interagir com diferentes públicos. Assim é minha trajetória e, em última instância, esta tese: uma composição em curso, tecida entre palcos e bastidores da vida social; ou, em chave mais filosófica e existencial, breve lampejo pelo qual o cosmos busca compreender um pouco mais de si mesmo.

O palco está pronto. As cortinas se abrem. O primeiro ato nos aguarda.

## Ato I: raízes e sons

“Tempo. Há dez mil modos  
de pertencer à vida.  
Penso: há dez mil modos de lutar.”<sup>5</sup>

Essa jornada começa no final da década de 1980, tendo como pano de fundo a Ceilândia de minha infância. Localizada na periferia de Brasília, a “cidade-satélite”, como era chamada à época, carrega no nome a marca de sua origem. A Ceilândia foi fundada em 1971, durante a ditadura militar, como resultado da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), da qual deriva seu nome. Instituída no governo de Hélio Prates da Silveira, essa política de remoção territorial visava transferir do Plano Piloto para áreas periféricas do Distrito Federal moradores classificados como “favelados”<sup>6</sup>. Foi na Ceilândia que meu pai e minha mãe, ambos do interior do Ceará, se estabeleceram ao desembarcar em Brasília em busca de melhores condições de vida. Cresci testemunhando impactos dessa política de segregação sobre as dinâmicas urbanas e socioculturais locais. Como reiteraram artistas da periferia, em entrevistas realizadas ao longo desta pesquisa, esse isolamento geográfico e simbólico permanece impondo barreiras e desigualdades. Ao mesmo tempo, identidades, associações e sentimentos de pertencimento são construídos em torno dessas territorialidades, influenciando produções artísticas locais.

Nesse cenário, ao revisitar sonoridades do cotidiano de minha infância, recordo-me dos ritmos inconstantes da máquina de costura de minha mãe e das marteladas que meu pai investia nos sofás que reformava, enquanto colocávamos para tocar, na vitrola, fitas cassetes e discos de vinil, muitos deles ganhos em sorteios de rádios locais. Não tínhamos musicistas na família, mas a música se fazia presente. A televisão e a igreja católica, que se empenhava em manter uma paróquia em cada quarteirão, também eram fontes de contato com a música

---

<sup>5</sup> Trecho da canção “10 mil modos”, composta em homenagem à Nise da Silveira, cujo trabalho de humanização no tratamento psiquiátrico me emociona profundamente, especialmente por ter um irmão com múltiplas deficiências. A música aborda temas como exclusão, rejeição, invisibilidade e luta. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5GWP-GcDzBs>. Acesso em 03 mar. 2026.

<sup>6</sup> Segundo dados históricos divulgados pela Administração Regional da Ceilândia, em 1969, com apenas nove anos de fundação, Brasília contabilizava “79.128 favelados, que moravam em 14.607 barracos, para uma população de 500 mil habitantes em todo o Distrito Federal”. Esse diagnóstico subsidiou a criação da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), política de remoção territorial que resultou na fundação da Ceilândia em 1971. Disponível em: <https://ceilandia.df.gov.br/historia-de-ceilandia>. Acesso em 03 mar. 2026.

em nosso contexto familiar. Eram outros tempos e outras tecnologias, embora o trator do cotidiano se impusesse igualmente implacável.

Guardo, ainda, a lembrança da chegada do primeiro violão à família. Foi um presente para meu “irmão do meio”, Alex, que passou a colorir nossos dias com melodias (afinadas ou não) e acordes aprendidos com a ajuda de revistinhas de cifras. Foi nesse período que comecei a provar aquilo que Caetano Veloso chamou de “força estranha no ar”, e que mais tarde me levaria a cantar de forma profissional. Dali em diante, passei a alimentar um desejo íntimo de fazer aulas de canto, o que se concretizaria na adolescência, quando decidi encabeçar a criação de um coral na igreja da Vila Planalto<sup>7</sup>, para onde minha família havia se mudado.

Essas recordações não antecederam o trabalho de campo sob a forma de narrativa organizada; foram se insinuando conforme eu escutava as histórias de vida de artistas colaboradoras desta tese. Os relatos de dificuldades de acesso à educação e à cultura vivenciados em regiões periféricas, os percursos iniciados pelo violão (muitas vezes mediados por revistinhas de cifras) e as experiências em que a igreja operou como dispositivo sociotécnico de formação musical, não sem ambivalências, reorientaram meu olhar para minha própria trajetória no campo que me propunha a pesquisar.

Ao “deixar-me afetar”, nos termos de Jeanne Favret-Saada (2005), na condição de pesquisadora que também integra o universo investigado, ativaram-se lembranças, algumas das quais compõem este prólogo. Nesta tese, compreendo o exercício de reflexividade etnográfica como dimensão constitutiva do método (Haraway, 1995; Marcus, 1995; Taylor, 2011). A subjetividade, nesse sentido, constitui-se relacionalmente na própria tessitura da pesquisa, à medida que mapear o campo implica também a pesquisadora, projetando a cena para um próximo ato.

---

<sup>7</sup> Criada em 1957 para abrigar temporariamente os acampamentos de operários que trabalhavam na construção de Brasília, a Vila Planalto está localizada entre os palácios do Planalto e da Alvorada. De acordo com a Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Habitação do Distrito Federal, “o plano inicial era remover os trabalhadores após a inauguração de Brasília e transferi-los para as chamadas cidades-satélites – na nomenclatura atual, as denominadas regiões administrativas do Entorno”. No entanto, devido à intensa luta comunitária, a população conseguiu driblar políticas de exclusão e permanecer no local. Disponível em <https://seduh.df.gov.br/w/um-resgate-da-origem-da-construcao-de-brasilia>. Acesso em 03 mar. 2026.

## Ato II: rotas e rupturas

“Tantas veredas incertas nesta vida,  
eu seguia sem olhar pra trás”<sup>8</sup>

O jornalismo e a composição musical criaram raízes, em minha história, ainda na adolescência, quando a escrita era refúgio e a imaginação, forma de escape dos labirintos da solidão e de recorrentes sentimentos de inadequação. O uso da escrita para lidar com emoções e situações difíceis também foi mencionado em relatos de compositoras entrevistadas nesta investigação. No meu caso, esse movimento desembocou, em um primeiro momento, na escolha do jornalismo, que à época se apresentava como uma via de mão dupla: de um lado, abria um leque de possibilidades de atuação profissional; de outro, oferecia meios para denunciar publicamente fatos e opressões que impactam vidas, conferindo uma função social à minha própria. Não por acaso, na graduação, envolvi-me na produção de reportagens que abordavam violência doméstica, abuso sexual de crianças e adolescentes e prostituição de mulheres.

De fato, o campo da Comunicação me permitiu transitar por diferentes frentes, da cobertura de noticiário local à política nacional, passando por assessoria de comunicação e consultoria em áreas como saúde e biologia e, mais recentemente, pelo setor musical. Na política, acompanhei os bastidores de parte da gestão de Dilma Rousseff na Presidência da República, período em que observei a intensificação de discursos de ódio, principalmente entre parlamentares da chamada “bancada evangélica”, dirigidos a movimentos feministas, pessoas LGBTQIAPN+, grupos progressistas, setores da esquerda e profissionais da cultura. Essa experiência levou a investigar, no mestrado, a cobertura produzida pelo maior portal *gospel* de notícias à época sobre o caso Eduardo Cunha (Leitão, 2017). Ao longo de sua gestão como presidente da Câmara dos Deputados, o político evangélico defendeu interesses de lideranças religiosas e pautas de cunho moral, especialmente aquelas relacionadas a gênero e sexualidade, e figurou entre os principais articuladores do processo que resultou no

---

<sup>8</sup> Trecho da canção “Eu só quero sonhar”, feita em homenagem a Lourdes Barreto, ativista pelos direitos das prostitutas, entrevistada em 2009 para meu trabalho de conclusão do curso de Comunicação na UnB. A canção tem participação especial de Simone Mazzer e aborda incertezas e a coragem necessária em pontos de inflexão da vida. Disponível em: <https://music.youtube.com/watch?v=CJ9wsxc0iHg&si=Om3Adfwc4xLVEkMy>. Acesso em 07 dez. 2025.

golpe parlamentar de 2016, enquanto respondia a denúncias de corrupção que culminaram na cassação de seu mandato.

Paralelamente, como contrapeso à aridez desses temas com que trabalhava, a música passou a ocupar cada vez mais espaço em meus dias, sobretudo após sofrer um acidente. “Soltar a minha voz”, como cantou Gonzaguinha, era dar vazão a um rio represado, recuperar minha saúde e ser tomada por estado de presença, ou talvez pelo “estado de poesia” a que se refere Chico César. Não tardou para que eu passasse a integrar projetos musicais e a me apresentar em diferentes palcos da cidade. Em entrevistas realizadas nesta pesquisa, encontrei descrições semelhantes de cantoras e compositoras que associam a música a processos de cura, espiritualidade, extravasamento e transcendência. Talvez por isso, como observa Tia DeNora (2020), uma das metáforas mais recorrentes na cultura musical ocidental pós-século XIX seja a do “transporte”, no sentido de ser levada a outro estado emocional ou mesmo de ser “arrebataada pela música”.

Essas rotas e rupturas que marcaram minha carreira no jornalismo, na música e no campo acadêmico foram decisivas para a (co)construção desta tese. Se, no mestrado, investiguei discursos fundamentalistas e de ódio, nesta pesquisa voltei minha atenção para o outro lado: grupos historicamente marginalizados e reiteradamente atacados em razão do machismo, da misoginia, do racismo, do etarismo, do classismo, do capacitismo e da LGBTQfobia, substratos persistentes do sistema colonial. Nesta investigação, o foco recai sobre mulheres e pessoas de gêneros dissidentes, de diferentes raças, orientações sexuais, classes e faixas etárias, que atuam na cena musical da capital do país. Essa dimensão política da música se intensificou ainda mais para mim durante as eleições de 2018, quando vivenciei, no corpo e nas ruas, ecos de insurreição que reverberaram nas escolhas teórico-metodológicas desta pesquisa.

### Ato III: ecos de insurreição

“Vislumbro imagens de nós,  
dos nós que desatamos, das nossas  
mãos unidas, das vozes que se  
entrelaçam num coro polifônico”<sup>9</sup>

Era 29 de setembro de 2018. A microfonia, por vezes, se sobrepunha a vozes de mulheres que cantavam ou discursavam no calor do dia e das emoções. A Esplanada do Theatro Pedro II não estava abarrotada de gente, tampouco vazia: a movimentação era expressiva e altiva, ocupando parte do espaço e reverberando falas, canções e gritos de protesto. Reunidas na região central de Ribeirão Preto, no interior de São Paulo, manifestantes entoavam as palavras de ordem “Ele não!” e “Ele nunca!”.

O protesto integrava uma onda de manifestações que ocorriam simultaneamente em diversas cidades do Brasil e do mundo, como resposta à ameaça representada por Jair Bolsonaro, político de extrema direita que, poucas semanas depois, seria eleito presidente do país. As mobilizações foram articuladas por meio de grupo criado na plataforma digital Facebook, intitulado “Mulheres Unidas Contra Bolsonaro”, que reuniu mais de 1 milhão de participantes em menos de duas semanas<sup>10</sup>.

Ao analisar o ato #EleNão realizado na cidade de São Paulo, Matilde Wrublevski (2024) observou elementos associados à festa, em que participação popular e participação festiva coexistiam como modos de engajamento no espaço público. Em Ribeirão Preto, o protesto também foi caracterizado pela presença dessa dramaturgia festiva, com atrações artísticas e musicais protagonizadas por mulheres. As canções ecoavam pela praça, compondo uma paisagem sonoro-musical que se acoplava à estética visual: o símbolo do feminismo estampado em rostos, braços e bustos; camisetas com a frase “sou mulher e só voto em quem me respeita”; cartazes com manifestações contra o machismo, a misoginia, o racismo e a LGBTQfobia.

---

<sup>9</sup> Trecho da canção “Nascer do Dia”, composta em homenagem a Maria da Penha, a quem entrevistei no início de minha carreira como jornalista. A canção fala sobre a construção de redes de apoio e sobre a esperança de futuros melhores, em que vozes diversas que se entrelaçam num coro polifônico. Disponível em: <https://music.youtube.com/watch?v=E5BpNex268Y>. Acesso em 03 mar. 2026.

<sup>10</sup> A matéria “Um milhão de mulheres contra Bolsonaro: a rejeição toma forma nas redes”, publicada pelo *El País* em 12 de setembro de 2018, aborda a repercussão do grupo virtual criado no Facebook. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/12/actualidad/1536768048\\_321164.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/12/actualidad/1536768048_321164.html). Acesso em 03 mar. 2026.

À semelhança do que observou a autora, música, performances e intervenções visuais criaram uma dramaturgia de festa, condição “vista como formadora de uma comunidade efêmera, cujo sentimento é negociado e se reestrutura constantemente, sendo delimitado pela constituição temporal do acontecimento, junto com o encontro dos corpos que se propõem ao convite (Wrublewski, 2024, p. 100). Situações como essa remetem a algo que eu observaria, mais à frente, nesta investigação: a percepção da festa como “fresta” (Simas e Rufino, 2019), ou seja, como espaço no qual a vida se reinventa coletivamente, mobilizando engajamentos políticos, produzindo alianças provisórias e tensionando, ainda que de forma localizada, estruturas de poder.

A participação simultânea como cantora na programação musical e como membro da organização do protesto desencadeou em mim uma inquietação mais ampla. Nesse período, tive contato com compositoras e artistas de Ribeirão Preto e integrei grupos de jovens feministas, nos quais a música ocupava lugar central como dispositivo sociotécnico de elaboração de experiências pessoais e socioculturais. Era comum, nesses encontros, escutarmos artistas como Larissa Luz, Luedji Luna e Xênia França que, nas palavras de Nadja Vladi Gumes e Marcelo Argôlo (2020), integram a “cena de música pop ativista de Salvador”, fomentada a partir de 2009 com o surgimento do BaianaSystem. Como observam, essa cena se caracteriza pela articulação entre ativismo musical e referências político-estéticas e territoriais, contestando desigualdades raciais, de gênero e de classe.

Essa cena pop ativista de Salvador se inscrevia, à época, nesse contexto nacional marcado pelo acirramento das polarizações políticas, pela intensificação de processos de precarização da vida e pela ascensão de discursos autoritários. Conforme indicam Cíntia Fernandes, Micael Herschmann, Rose de Melo Rocha e Simone Luci Pereira (2022), em resposta a essas urgências, iniciativas engajadas uniram arte e ativismo, o que passou a caracterizar um *zeitgeist* do ambiente artístico-intelectual contemporâneo. Mediante linguagens, performances e dispositivos midiáticos, essas iniciativas operam como ferramentas de intervenção política, produzindo dissensos, linhas de fuga e formas de (re)existência no espaço público. É o que sugere Paulo Raposo (2015), para quem o “ativismo” se consolida “causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística” (p. 5).

Tomada por esse espírito engajado e artista, ao retornar a Brasília, passei a me perguntar: onde estão as compositoras da capital federal, centro político do país? Quem são essas artistas? Que sonoridades cultivam e que mundos fazem existir por meio de suas canções? Ao mesmo tempo, interrogava minha própria posição como jornalista, pesquisadora e cantora, ensaiando fazer dessas vivências matéria de composição musical. Frequentar shows de compositoras de Brasília e arriscar minhas próprias criações tornaram-se, então, movimentos simultâneos de escuta e experimentação.

Como desdobramento desse processo, esta tese foi gestada no mesmo espaço-tempo que meu primeiro álbum autoral, realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC-DF). Tese e canções nasceram entrelaçadas, atravessadas por andanças, errâncias e costuras, tendo como eixo a atuação de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes. Se, na tese, investigo práticas e táticas de (re)existência na cena musical contemporânea de Brasília, no álbum parto de trajetórias e obras de mulheres que me inspiram, desde ativistas entrevistadas ao longo de minha atuação jornalística até intelectuais encontradas no percurso do doutorado. Entre elas, Maria da Penha, Nise da Silveira, Pagu, Lélia Gonzalez e Lourdes Barreto.

Vivenciar os processos de criação, gravação, lançamento e circulação desse álbum ampliou e tensionou minha compreensão das dinâmicas analisadas na pesquisa. Ao lidar com engrenagens da indústria fonográfica digital, deparei-me com desigualdades de acesso, assimetrias de recursos e disputas por visibilidade e reconhecimento, reiterados em relatos de campo, o que nos conduz ao último ato.

## Último ato: o fim que é começo

“Leve o que quiser de mim,  
dessa vida breve, o que quiser de mim”<sup>11</sup>

Chegamos ao ato final deste prólogo, que é também ponto de partida. Ao reconhecer os emaranhados entre experiência pessoal, criação artística e pesquisa acadêmica, delimito o ponto de enunciação a partir do qual esta pesquisa se desenrola. Trata-se, assim, de afirmar minha implicação no campo investigado como condição etnográfica. Que esta leitura suscite perguntas, convoque escutas e amplie as formas de compreender o que nos inspira, nos conecta e nos move nessa existência rara e breve.

Boa leitura.

Boa escuta.

(Re)começemos.

---

<sup>11</sup> Trecho da canção “Vida entregue”, composta em homenagem à Anabe Lopes, amiga e poeta cuja vida foi ceifada precocemente. A canção aborda paradoxo entre a leveza e a densidade, tendo como paisagem o cerrado de Brasília. Disponível em: <https://music.youtube.com/watch?v=cmYTZIDWbkE>. Acesso em 03 mar. 2026.

## INTRODUÇÃO

*“O corre da arte salva,  
me disseram isso e eu acreditei.  
Salve o corre da arte! Salve a arte do corre!”<sup>12</sup>*

“É muito difícil o corre da arte”. A frase, enunciada por Ànna Moura, condensa experiências compartilhadas entre artistas que atuam na cena musical de Brasília. No vocabulário cotidiano da cena, “o corre” designa um modo de viver e de sustentar o trabalho artístico marcado pela instabilidade, pela necessidade de conciliar múltiplas atividades e pela invenção contínua de táticas que tornam possível seguir criando. Trata-se de uma categoria nativa produzida no campo, empregada para nomear práticas, percepções e valores associados ao fazer musical em contextos de recursos escassos, reconhecimento desigual e alcance restrito. É a partir dessa noção que esta tese analisa os modos como mulheres e pessoas de gêneros dissidentes compõem a (e na) cena musical de Brasília.

Conhecida por sua arquitetura moderna e por sediar o centro político do país, Brasília abriga uma produção musical diversa, historicamente associada ao *rock* dos anos 1980, composta por uma multiplicidade de expressões que articulam tradições populares, eruditas e urbanas contemporâneas. Nesse contexto, artistas mulheres e pessoas de gêneros dissidentes cantam, tocam, compõem e produzem em uma cena musical entendida, nesta pesquisa, como um arranjo de redes sociotécnicas formado por atores humanos e não humanos que interagem em ambientes urbanos e digitais (Sá, 2013).

No campo da música autoral independente em Brasília (Ferreira, 2008), criar e sustentar uma carreira artística envolve, com frequência, assumir simultaneamente funções de produção, gestão e divulgação da própria obra. Esse acúmulo de tarefas estrutura um cotidiano no qual mulheres e pessoas de gêneros dissidentes mobilizam práticas musicais-midiáticas (Pereira, 2015; 2017; Pereira & Gheirart, 2018; Pereira & Rett, 2021), conjugando criação, circulação, trabalho técnico, visibilidade digital e sociabilidade. Essa atuação se desenvolve sob limitações materiais e institucionais persistentes, como a escassez de espaços dedicados à música autoral, cachês instáveis, infraestrutura precária e restrições ao som ao vivo, elementos que condicionam as possibilidades de produção e de circulação das obras.

---

<sup>12</sup> Trecho da canção “O Corre”, de Ànna Moura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4dKfAwQvKxI>. Acesso em 06 de jan. de 2026.

Essas condições de atuação não se distribuem de forma homogênea no interior da cena musical. Desigualdades relacionadas a gênero, raça, classe, idade, sexualidade e território incidem sobre as trajetórias das artistas, estruturando hierarquias no acesso a recursos, reconhecimento e permanência no campo musical. Entendidas como desigualdades estruturais, essas assimetrias resultam de arranjos históricos, institucionais e simbólicos que organizam o funcionamento cotidiano da cena.

Mulheres e pessoas de gêneros dissidentes relatam experiências recorrentes de desconfiança quanto às suas capacidades técnicas, além de pressões estéticas, assédio e desvalorização em palcos, salas de aula e bastidores. Para artistas negras, periféricas e pessoas de gêneros dissidentes, essas barreiras se sobrepõem, acentuando dificuldades de circulação, remuneração e acesso a oportunidades. Diferenças de origem social, de formação e de inserção territorial produzem hierarquias internas que afetam quem consegue permanecer, gravar, circular e ser reconhecida como autora.

O “corre da arte”, nesse cenário, designa um conjunto de respostas cotidianas a essas assimetrias. Muitas artistas conciliam o trabalho musical com empregos formais ou temporários, gestão contínua de conteúdos em redes sociais, responsabilidades domésticas e longos deslocamentos pela cidade. Ainda assim, a produção autoral se mantém em movimento, sustentada por táticas que combinam persistência, cooperação e reinvenção cotidiana do fazer musical.

Mapeamento realizado no âmbito desta tese indica um aumento recente no número de lançamentos musicais realizados por mulheres e pessoas de gêneros dissidentes em Brasília, em sintonia com transformações mais amplas no campo da música. As colaboradoras associam esse movimento à maior disponibilidade de tecnologias de gravação, à circulação de pautas feministas de representatividade e empoderamento e à economia da dádiva (Mauss, 2007 [1923–1924]), baseada em trocas, reciprocidade e redes de apoio entre artistas.

A pandemia de covid-19 também influenciou esse processo. Em meio à suspensão das atividades presenciais, muitas artistas passaram a lançar obras como forma de enfrentar o isolamento social e preservar a saúde mental. Foi nesse contexto que esta pesquisa teve início, período em que boa parte das práticas musicais se deslocou para o ambiente digital. Transmissões ao vivo realizadas a partir de espaços domésticos passaram a ocupar lugar central nas formas de contato com o público, reconfigurando modos de apresentação,

circulação e sociabilidade. Nesse cenário ocorreu o festival *Brasília Somos Nós*, situação empírica inaugural desta investigação. Organizado por uma rede autogestionada, o evento reuniu exclusivamente artistas mulheres (cis e trans/travestis) e pessoas não binárias atuantes na capital, com apresentações transmitidas a partir dos próprios perfis das artistas em plataformas digitais.

O acompanhamento do festival e de suas repercussões contribuiu para delinear o recorte da pesquisa. Tornou-se evidente, de um lado, a presença ativa, diversa e articulada de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes na cena musical de Brasília; de outro, a escassez de registros sistemáticos sobre suas trajetórias, práticas e condições de atuação. Esse descompasso entre presença cotidiana e apagamento histórico-documental configurou-se como problema empírico e analítico, orientando perguntas, procedimentos metodológicos e escolhas teóricas que estruturam esta tese.

Ao longo do trabalho de campo essa ausência de registros mostrou-se menos como lacuna fortuita e mais como efeito de dinâmicas recorrentes de invisibilização, presentes tanto nos circuitos de legitimação da música quanto nos mecanismos de memória e de produção de narrativas sobre a cidade. A pesquisa passou, então, a acompanhar como essas artistas produzem, sustentam e fazem circular suas obras, ao mesmo tempo em que lidam com condições materiais instáveis, hierarquias simbólicas e disputas por reconhecimento no interior da cena musical local.

Nesse horizonte, a expressão nativa “corre da arte” adquire densidade empírica e interpretativa, constituindo-se como chave analítica central, permitindo compreender o trabalho musical como prática cotidiana. Criar, gravar e circular música emerge, assim, como processo contínuo de negociação entre limites, possibilidades e expectativas, ancorado nas experiências narradas pelas artistas e em situações observadas ao longo da investigação.

O **objetivo geral** desta tese, portanto, é compreender como mulheres e pessoas de gêneros dissidentes produzem, financiam, divulgam e sustentam a cena autoral independente de Brasília, analisando trajetórias, motivações, práticas musicais-midiáticas e táticas de (re)existência que tornam possível o trabalho musical na cidade.

De forma articulada, a pesquisa desenvolve os seguintes **objetivos específicos**:

1. Descrever o perfil sociodemográfico e profissional de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que atuam como compositoras, cantoras e/ou instrumentistas na cena musical de Brasília, a partir da aplicação de formulário digital.
2. Examinar as formas de organização do trabalho musical, com ênfase em práticas musicais-midiáticas que envolvem autogestão, acúmulo de funções e redes de apoio.
3. Analisar como gênero, raça, classe, faixa etária e território incidem sobre o fazer musical e a produção autoral, influenciando processos de circulação, reconhecimento e permanência das artistas na cena.
4. Investigar o papel das tecnologias e das plataformas digitais nos processos de gravação, divulgação e (in)visibilidade do trabalho autoral independente.
5. Identificar táticas de (re)existência mobilizadas pelas artistas para sustentar sua atuação na cena musical e afirmar autoria em um contexto marcado por precarização e desigualdades estruturais.

O percurso metodológico desta pesquisa foi construído de maneira processual, a partir de movimento de aproximação contínua entre teoria, método e prática. Inspirada na noção de bricolagem (Lévi-Strauss, 1989 [1962]), a investigação articulou diferentes procedimentos de pesquisa, ajustados ao longo do percurso em resposta às contingências do percurso e às questões que emergiam do próprio campo.

A etnografia foi adotada como eixo metodológico central, compreendida como método-pensamento (Caiafa, 2019). Essa abordagem orientou uma investigação de caráter multissituado (Marcus, 1995), permitindo acompanhar práticas musicais-midiáticas e táticas de (re)existência de mulheres e de pessoas de gêneros dissidentes em diferentes contextos, como festivais, estúdios, casas de show, saraus, coletivos e plataformas digitais.

Desenvolvida entre 2020 e 2025, a pesquisa combinou observação participante, entrevistas longas (McCracken, 1988) e aplicação de formulário digital, além do mapeamento de obras lançadas e de artistas atuantes na cena musical de Brasília. O corpo empírico reuniu 17 entrevistas longas e 156 respostas válidas ao formulário. As entrevistas possibilitaram acompanhar trajetórias, redes de apoio e sentidos atribuídos à criação e ao trabalho musical, enquanto o formulário permitiu sistematizar informações relativas ao perfil sociodemográfico, à formação, às territorialidades, aos instrumentos musicais e aos gêneros musicais mobilizados pelas artistas. Em todos os procedimentos, foram consideradas

questões relativas a gênero, raça, classe, sexualidade e território, bem como a atuação das artistas em plataformas digitais. O cruzamento desses materiais constituiu a base empírica das análises desenvolvidas ao longo da tese.

Nesse processo, tornou-se critério central a atenção às formas de nomeação mobilizadas pelas próprias colaboradoras da pesquisa. Entre artistas que se identificam com a não-binariedade ou que vivenciam experiências de gênero em trânsito, o pronome “elu” emergiu como forma recorrente de autodesignação, assim como a expressão “gêneros dissidentes”. Diante disso, adoto o uso do pronome “elu”, da linguagem neutra e da noção de gêneros dissidentes como categorias nativas do campo, reconhecendo a importância de nomear identidades a partir de vocabulários produzidos no próprio contexto investigado.

Essa escolha dialoga com pesquisas no campo da Comunicação que analisam a linguagem neutra a partir de experiências concretas de pessoas trans e não binárias, compreendendo-a como elemento constitutivo da autoimagem, da afirmação identitária e da construção de vínculos comunitários (Giagio e Martino, 2023). Ao tratar a linguagem como dimensão ativa do campo, esta tese a considera parte integrante dos processos de subjetivação e reconhecimento observados ao longo do trabalho de campo.

Minha motivação inicial ao realizar esta investigação dialogava com inquietações formuladas por Susan McClary (2002), que afirma ter sido “atraída pela música porque é a forma cultural mais envolvente que conheço. Queria evidências de que as respostas avassaladoras que experimento com a música não estão apenas na minha cabeça, mas são compartilhadas”. Esse ponto de partida, ancorado na experiência sensível, abriu caminho para questões que progressivamente reorientaram os rumos desta tese, deslocando o foco da escuta individual para os modos como a música se inscreve em relações sociais mais amplas.

No trabalho de McClary (1991), esse deslocamento conduziu à problematização das estruturas musicais como portadoras de valores de gênero e sexualidade, afirmando a música como campo de disputa simbólica. Ao aproximar experiência, forma musical e poder, a autora contribuiu para legitimar abordagens críticas que tomam a música como prática social situada, produzida em contextos marcados por hierarquias e normatividades. É a partir desse horizonte crítico que esta pesquisa se orienta, ao considerar o fazer musical como espaço de produção de sentidos e de posições no mundo social.

Essa abordagem crítica se articula a um conjunto mais amplo de debates contemporâneos que têm reposicionado a música como prática social e política. Como

observa Harue Tanaka (2018), o momento atual é efervescente para análises que investigam a música sob “perspectivas decoloniais, antirracistas, anti-lesbo-homo-transfóbicas e anticlassistas, a partir de uma heterogeneidade de formações acadêmicas que se prestam a dialogar e transigir sobre as temáticas escolhidas” (Tanaka, 2018, p. 18). Esse movimento contribui para deslocar a música de uma compreensão restrita ao domínio estético, permitindo abordá-la como prática social constituída por processos de colonialidade, racialização e normatização de corpos. Ao privilegiar experiências localizadas e formas de produção cultural historicamente marginalizadas, tais abordagens tensionam hierarquias consolidadas e ampliam os regimes de visibilidade no campo musical.

Inserida nesse contexto, esta tese dialoga com epistemologias feministas decoloniais e interseccionais (Achinte, 2013; Curiel, 2019; 2020; Gonzalez, 2003 [1983]; Haraway, 1995; Hollanda, 2020; Lugones, 2014; 2020; Maldonado-Torres, 2017; Ribeiro, 2018; Simas & Rufino, 2019; Walsh, 2013), que orientam a interpretação dos dados, a ética da investigação e o meu posicionamento como pesquisadora. Esses referenciais possibilitam compreender as desigualdades observadas no campo musical como processos historicamente produzidos, inscritos em relações de poder que articulam gênero, raça, classe, sexualidade e território, informando práticas, hierarquias e formas de reconhecimento.

No Brasil, os debates sobre gênero e música se fortaleceram nas últimas décadas, acompanhando o adensamento de abordagens críticas que tomam a produção musical como prática social situada. Pesquisas desenvolvidas em diálogo com os feminismos, a musicologia crítica e a teoria social têm contribuído para explicitar como relações de gênero operam em letras, repertórios, trajetórias profissionais e dinâmicas de legitimação, reposicionando a música como campo de disputas simbólicas e políticas (Barbosa, 2017; 2019; Costa e Rosa, 2017; Medeiros, 2023; Moreira, 2013; Rosa & Nogueira, 2015; Tanaka, 2018). Esse conjunto de trabalhos evidencia a consolidação de um campo de investigação plural, atravessado por diferentes recortes disciplinares e metodológicos.

Entretanto, esses avanços convivem com silêncios persistentes, sobretudo nos mecanismos de registro, memória e consagração da música brasileira. Estudos voltados ao mapeamento de compositoras e à análise crítica de acervos, discografias e narrativas históricas revelam apagamentos sistemáticos que incidem de modo particular sobre mulheres e pessoas de gêneros dissidentes (Murgel, 2018). Esses vazios documentais decorrem de processos seletivos que organizam o reconhecimento artístico e a própria escrita da história

da música, produzindo assimetrias duráveis nos modos de lembrar, registrar e legitimar determinadas produções e trajetórias.

Essas dinâmicas tornam-se ainda mais evidentes quando o olhar e a escuta se voltam para as práticas musicais em Brasília. No que se refere à música na capital, a produção acadêmica disponível concentra-se majoritariamente no rock dos anos 1980, privilegiando trajetórias masculinas e conformando narrativas específicas sobre a cena musical da cidade. Esses estudos distribuem-se por campos diversos do conhecimento, como a Comunicação, a Música, a Sociologia, a Geografia, o Turismo e a Antropologia, abordando temas como história cultural, políticas públicas, mercado musical, territorialidades e imaginários urbanos (Araújo, 2011; Carmo, 2016; Carvalho, 2015; Castro, 2013; Cunha, 2017; Francisco, 2012; Lopes, 2011; Macedo & Melo, 2024; Nascimento, 2014; Nascimento Júnior, 2015; Oduber Palencia, 1997; Oliveira, 2010; Paulino, 2011; Soares et al., 2010; Tavares, 2010). Embora fundamentais para a compreensão da música na cidade, essas pesquisas raramente têm como foco as experiências de mulheres e de pessoas de gêneros dissidentes que compõem, produzem e fazem circular seus trabalhos autorais.

Nesse cenário, alguns estudos abriram caminhos importantes para a compreensão da música independente em Brasília. Destaca-se a contribuição de Clodomir Souza Ferreira (2008; 2016)<sup>13</sup>, pesquisador, compositor e professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília por mais de duas décadas, cuja atuação intelectual e artística se confunde com a própria consolidação do campo da música independente na cidade. Ao investigar a produção independente de CDs entre 1990 e 2007, Ferreira (2008) estabeleceu bases analíticas ao revelar o papel das redes de colaboração, da autogestão e dos festivais na organização do trabalho musical em contextos não hegemônicos, contribuindo de forma pioneira para a historicização dessas práticas.

---

<sup>13</sup> Clodomir Souza Ferreira, conhecido no meio artístico como Clodo Ferreira, nasceu em 1951, em Teresina, Piauí. Foi mestre em Comunicação e doutor em História Cultural pela Universidade de Brasília, instituição na qual atuou como professor da Faculdade de Comunicação por aproximadamente 25 anos. Paralelamente à atuação acadêmica, construiu uma trajetória reconhecida como compositor de música popular brasileira, com mais de uma centena de obras gravadas por artistas como Nara Leão, Ângela Maria, Milton Nascimento, Fagner, Dominginhos, Ney Matogrosso, MPB-4, Simone e Zizi Possi. Como intérprete, lançou LPs em parceria com seus irmãos Climério e Clésio, além de álbuns em carreira solo (Ferreira, 2016). Na Universidade de Brasília, foi responsável pela criação e pela docência da disciplina Comunicação e Música por mais de uma década, contribuindo para a formação de gerações de estudantes com interesse nas relações entre música, cultura e comunicação.

Outras pesquisas dialogam com esse legado, ao revelar desigualdades socioespaciais no acesso à cultura e à concentração de equipamentos e políticas públicas nas regiões centrais da capital (Oliveira, 2014), bem como questões de gênero relacionadas à formação musical e às trajetórias profissionais (Giustina, 2017; Oliveira, 2018). Há ainda esforços pontuais de resgate histórico e análises interseccionais de carreiras específicas, que ampliam o repertório de leituras sobre a cena musical brasiliense (Franciss, 2007; Procópio, Lago & Müller, 2019).

É a partir desse conjunto de debates, avanços e lacunas que se torna visível o problema enfrentado por esta tese. A escassez de registros sistemáticos sobre mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que atuam na cena musical de Brasília contrasta com sua presença ativa, diversa e articulada no cotidiano da produção autoral. Ao voltar-se para as práticas de criação, circulação e sustentação do trabalho musical, esta investigação se afirma como um esforço de ampliação dos regimes de visibilidade e de memória, tratando gênero, território e práticas musicais como dimensões indissociáveis da análise.

Esta pesquisa apresenta um conjunto de informações que visa contribuir para a construção de acervo documental sobre a cena musical autoral independente de Brasília. O levantamento de artistas, o mapeamento de obras lançadas em plataformas digitais, as entrevistas realizadas e os dados sistematizados no formulário compõem um registro inédito da atuação de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes na cidade, contribuindo para ampliar os regimes de visibilidade e as formas de memória dessa produção cultural.

Esta tese se organiza em seis capítulos, apresentados a seguir, estruturados de modo a responder de forma articulada ao objetivo geral e aos objetivos específicos da pesquisa. Cada seção da tese é acompanhada por uma trilha sonora composta por obras de artistas que integram o universo empírico da pesquisa. Essas seleções não pretendem constituir um repertório exaustivo da produção musical da cidade, mas funcionam como um dispositivo de escuta que acompanha a análise textual, oferecendo ao leitor caminhos possíveis de aproximação com as sonoridades e poéticas que atravessam o campo investigado.

O primeiro capítulo, *Compondo a pesquisa: bricolagem entre teorias, métodos e práticas*, apresenta a arquitetura teórico-metodológica da investigação. Tendo como ponto de partida o festival *Brasília Somos Nós*, realizado em plena pandemia de covid-19, o festival é tomado simultaneamente como situação empírica inaugural e como dispositivo analítico, a partir do qual emergem questões éticas, metodológicas e teóricas que perpassam toda a tese, orientando a construção do campo e escolhas investigativas.

O segundo capítulo, *Interlúdio: breve história da música na (e sobre a) capital*, reconstrói o percurso da música em Brasília desde antes de sua fundação até expressões contemporâneas. O capítulo opera como um desvio analítico necessário antes da imersão no campo empírico, situando as práticas das artistas em continuidades e rupturas de uma história marcada por disputas em torno da memória, da autoria e das formas de narrar a cidade. O texto percorre imaginários que associam Brasília tanto ao monumental quanto ao cotidiano, acompanhando a constituição de suas paisagens sonoras. Das canções de exaltação vinculadas ao projeto modernista às produções independentes das últimas décadas, o capítulo evidencia como a música elabora as contradições da capital: planejada e desigual, monumental e ordinária, institucional e insurgente.

Com essa base, o terceiro capítulo, *Elas e elus que “são Brasília”: mulheres e pessoas de gêneros dissidentes*, delinea o perfil sociodemográfico e profissional das artistas que atuam na cena musical da capital. A partir de 17 entrevistas longas e de 156 respostas ao formulário digital, o texto descreve trajetórias, formações, modos de inserção e condições de atuação. Os dados apontam para uma cena diversa, composta majoritariamente por mulheres cis, com presença expressiva de pessoas LGBTQIAPN+ e de artistas não brancas. As artistas acumulam múltiplas funções e constroem redes de colaboração que sustentam o trabalho musical em um contexto marcado por desigualdades de gênero, raça e território.

O quarto capítulo, *Fazer música em Brasília: cidade, mediações e desigualdades*, aprofunda a análise das tensões que organizam o campo musical. As entrevistas indicam que a cidade abriga uma multiplicidade de estilos, trajetórias e formas de aprendizagem, enquanto a convivência entre musicistas com formação institucionalizada e autodidatas se dá em meio a hierarquias de classe, gênero e território. A metáfora da “Torre de Babel às avessas”, apresentada pela entrevistada Emília Monteiro, expressa a coexistência de origens e linguagens diversas em uma cena fragmentada. As artistas relatam condições precárias de trabalho, cachês reduzidos e restrições impostas pela Lei do Silêncio, ao mesmo tempo em que a estrutura urbana planejada dificulta encontros e acentua desigualdades entre centro e periferia. O capítulo examina como, diante dessas condições, as artistas constroem alianças e acionam táticas de (re)existência.

O quinto capítulo, *“No corre da arte”: experiências de criação na cena independente*, acompanha o cotidiano de mulheres e de pessoas de gêneros dissidentes que sustentam a cena autoral de Brasília. A expressão “corre da arte” sintetiza o esforço contínuo

de produzir, divulgar e financiar a própria obra, enquanto a noção de “equipe” descreve o acúmulo de papéis concentrados em uma única pessoa. As artistas narram deslocamentos em busca de reconhecimento, a percepção de que o sucesso segue sendo frequentemente medido a partir de referências externas e a necessidade de inventar meios de existência em um cenário de precarização. O capítulo aborda também os modos de criação e as enunciações que atravessam as composições, resultando em novas linguagens e sonoridades, como o “Samba de Coco do Cerrado”, a “Ceilândia Latin Jazz” e a “Música Travesti Brasileira”.

O sexto capítulo, *Gravar e circular: táticas de (re)existência na era das plataformas*, analisa os processos de gravação, distribuição e sustentação do trabalho autoral. A partir do mapeamento de lançamentos no Spotify e das entrevistas, o texto examina como a digitalização ampliou o acesso aos meios de produção, ao mesmo tempo em que instaurou novas dependências e formas de (in)visibilidade. O conceito de fresta orienta a leitura das brechas por meio das quais as artistas constroem presença, memória e continuidade. Gravar emerge como gesto de (re)existência, de afirmação de autoria e de inscrição no tempo, enquanto o capítulo discute economias híbridas que sustentam o fazer musical, combinando autogestão, sistemas de troca, fomento público e redes colaborativas compreendidas como tecnologias sociais de sustentação da cena.

As *Considerações Finais* retomam o percurso da pesquisa e sintetizam suas principais contribuições teóricas, metodológicas e empíricas. A partir da análise das práticas musicais-midiáticas acompanhadas ao longo do trabalho de campo, o texto discute a música como forma de trabalho, de sociabilidade e de (re)existência na cidade de Brasília. As considerações finais ressaltam o papel estruturante das redes colaborativas, das economias de troca e das táticas cotidianas que amparam o fazer autoral. Ao evidenciar a atuação de mulheres e de pessoas de gêneros dissidentes, o capítulo final destaca a importância política, simbólica e histórica dessas presenças na reconfiguração da cena musical brasiliense, tensionando narrativas hegemônicas sobre autoria, profissionalização e reconhecimento, além de retomar os objetivos da pesquisa, indicar seus limites e apontar desdobramentos possíveis para investigações futuras.

Boa leitura. Sigamos.

## **CAPÍTULO 1 – COMPONDO A PESQUISA: BRICOLAGEM ENTRE EMPÍRIA, MÉTODOS E TEORIAS**

*Pelo caminho eu conheci minha viola,  
que me ensinou que pra falar precisa ouvir<sup>14</sup>*

No princípio, instaurou-se um silêncio. Não o silêncio absoluto que imagino anteceder o início dos tempos, mas uma suspensão abrupta, uma sensação de ausência, um medo de esbarrar, a qualquer momento, na face da morte. Como lembra Murray Schafer (1991), “o último silêncio é a morte” (p. 72); e ela parecia nos ameaçar por todos os lados. Emissoras de rádio e televisão, jornais e portais de notícias anunciavam a escalada de um vírus que se alastrava, transmitido entre pessoas por meio da circulação de partículas no ar. O Sars-CoV-2, causador da covid-19, deixava rastros de contágio, adoecimento e perdas. Após o primeiro caso confirmado na China, em dezembro de 2019, seguiram-se experiências coletivas de luto, de isolamento e de incerteza, assombradas por crônicas factuais de mortes anunciadas. No Brasil, o impacto foi dramático: mais de 716 mil vidas foram interrompidas em decorrência da covid-19<sup>15</sup>.

Em março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou a doença uma pandemia e recomendou medidas como distanciamento físico, suspensão de atividades presenciais e isolamento social<sup>16</sup>. Como consequência, o burburinho de ruas começou a rarear, o fluxo de carros diminuiu e os espaços de socialização e fruição de música ao vivo fecharam suas portas. No Brasil, a palavra “quarentena” passou a nomear essa experiência de confinamento. O esvaziamento de espaços públicos foi tão repentino que a canção “O dia em que a terra parou”, lançada em 1977 por Raul Seixas, reapareceu como “*hit* da

---

<sup>14</sup> Trecho da canção *Xote Sem Fronteiras*, de Alessandra Terribili. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4rUExCzQ9Sc>. Acesso em 14 jan. 2026.

<sup>15</sup> BRASIL. *Painel Coronavírus – Casos e Óbitos*. Ministério da Saúde. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em: 28 dez. 2025.

<sup>16</sup> Intitulada “Organização Mundial da Saúde declara novo coronavírus uma pandemia”, a matéria anunciando a pandemia foi publicada no site da ONU em 11 de março de 2020. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2020/03/1706881>. Acesso em: 28 dez. 2025.

quarentena”<sup>17</sup>. O jornalista Ancelmo Gois registrou o fenômeno: as buscas pela música cresceram 410% no Google e triplicaram no YouTube em apenas uma semana<sup>18</sup>.

No mesmo mês, o Governo do Distrito Federal decretou *lockdown*, suspendendo atividades culturais presenciais e restringindo a circulação de pessoas. “Tudo foi fechado. Somente atividades essenciais podiam funcionar. E as ruas da capital, mesmo nos horários de pico, ficaram desertas de pessoas e de veículos. Uma cena nunca antes vista na história”, relembra matéria publicada no Correio Braziliense, principal jornal da capital<sup>19</sup>.

A pandemia também provocou transformações profundas nas relações entre pessoas, objetos e espaços. Como argumentam Fernanda Martinelli e João Guilherme Xavier da Silva (2021), atos simples, como buscar correspondências na portaria do prédio, passaram a ser acompanhados por rituais sistemáticos de desinfecção, proteção e limpeza. O coronavírus redefiniu perímetros de intimidade, modificou formas de sociabilidade e reposicionou usos e significados de espaços e objetos: “Isto pode ser observado desde os espaços domésticos, reorganizados como espaços da produção laboral, como escritórios, ateliers, salas de aula ou pequenas unidades artesanais ou fabris, muitas vezes de forma improvisada. Isto, nos casos em que as pessoas trabalhadoras têm a possibilidade de aderir a alguma modalidade de trabalho remoto” (Martinelli e Silva, 2021, p. 3).

Essas transformações no espaço doméstico repercutiram, ainda, na gestão do tempo. Como mostram Teodoro et al. (2020), a sobreposição de funções dentro de casa (trabalho, estudos, obrigações familiares e cuidados cotidianos) reconfigurou a percepção do tempo disponível e a forma como as pessoas passaram a dimensionar vivências de lazer. A permeabilidade entre as atividades, intensificada pela convivência contínua no mesmo ambiente, gerou confusão na definição do poderia ser reconhecido como lazer nesse contexto, além de incertezas quanto ao tempo efetivamente dedicado a essas práticas.

Foi nesse cenário de incertezas e de reconfiguração das relações entre pessoas, objetos e espaços que esta pesquisa teve início. Ao inviabilizar a circulação presencial em

---

<sup>17</sup> “‘O dia em que a Terra parou’, de Raul Seixas, é o hit da quarentena”. *O Globo*, vídeo publicado em 23 mar. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/79SnOKerONs>. Acesso em: 4 set. 2025.

<sup>18</sup> GOIS, Ancelmo. “Quarentena por coronavírus faz buscas por música de Raul Seixas triplicarem no YouTube”. *O Globo*, 23 mar. 2020. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/quarentena-por-coronavirus-faz-buscas-por-musica-de-raul-seixas-triplicarem-no-youtube.html>. Acesso em: 4 set. 2025.

<sup>19</sup> Intitulada “Lockdown: o dia em que Brasília parou devido à pandemia de covid-19”, a matéria foi publicada no site do Correio Braziliense em 17 de março de 2024. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/cidades-df/2024/03/6818281-locdown-o-dia-em-que-brasil-ia-parou-devido-a-pandemia-de-covid-19.html>. Acesso em 29 dez. 2025.

espaços de música ao vivo, a pandemia de covid-19 alterou os modos inicialmente concebidos para condução da investigação. Com o avanço da vacinação, a reabertura gradual das casas de show e, posteriormente, o encerramento da emergência sanitária, abriram-se novas possibilidades de aproximação e de realização do trabalho do campo, implicando rearranjos sucessivos no desenho da tese.

Essas experiências de em um campo construído entre fragmentos e caminhos descontínuos aproximaram esta investigação da noção de **etnografia como método-pensamento**, conforme proposta por Janice Caiafa (2007, 2019). Para a autora, diferentemente de métodos mais objetivos e retilíneos, a produção de dados na etnografia “deriva sobretudo do enfrentamento e do aproveitamento do imprevisível no trabalho de campo” (Caiafa, 2019, p. 37), o que a caracteriza como modo particular de pesquisar e de pensar a vida social. Em consonância com essa perspectiva, Daniel Miller e Don Slater (2004) argumentam que a etnografia é mais do que um método, constituindo uma abordagem que orienta todo o processo de investigação. Ao refletirem sobre seu estudo em cibercafés em Trinidad, os autores afirmam que, “de várias formas, a etnografia foi ela própria tanto a premissa quanto a conclusão de nosso trabalho” (Miller & Slater, 2004, p. 42), indicando que categorias analíticas e delimitações de campo se produzem no próprio curso da pesquisa.

Embora tenha sido desenvolvida no âmbito da Antropologia, Caiafa (2019) destaca que a etnografia reúne questões fecundas especialmente para outros campos de saber, como o da Comunicação – onde esta tese se inscreve – ao engendrar modos de pensar orientados pela experiência da viagem, por processos comunicacionais e pelo encontro com a alteridade. Nesse sentido, a autora enfatiza que a etnografia oferece ferramentas cujos usos são diversos e passíveis de atualização, com potencial para transformar o próprio método:

Não é como uma fórmula ou uma receita que a etnografia se oferece a outros campos, inclusive à comunicação, mas como uma caixa de ferramentas bem torneadas que se pode utilizar se for proveitoso. Os usos são e serão diversos, e as novas atualizações teriam evidentemente a força para contribuir para o próprio método e, em alguma medida, transformá-lo (Caiafa, 2019, p. 44).

No caso desta tese, compreender a etnografia como método-pensamento e como abordagem orientadora mostrou-se particularmente adequado para lidar com um campo marcado por discontinuidades, rearranjos e imprevistos, o que exigiu revisões constantes do percurso investigativo. As experiências vividas e observadas no curso da pesquisa

orientaram escolhas metodológicas e, simultaneamente, alimentaram a elaboração teórica e conceitual. Para além de técnicas tradicionais da etnografia, como entrevistas e observação participante, incorporei outros recursos – como a aplicação de formulário digital – em resposta a condições e demandas específicas do campo. Ademais, a observação foi deslocada de sua localização convencional em um único espaço para múltiplos sites, a partir da adoção da etnografia multissituada proposta por George Marcus (1995).

O resultado desse processo assume a forma de **bricolagem**, nos termos de Claude Lévi-Strauss (1989 [1962]). Segundo o autor, trata-se de um modo de operar baseado na combinação e no rearranjo de materiais disponíveis em resposta a problemas que emergem no próprio ato de fazer, sem a execução de um plano previamente fechado. Ao avançar por aproximações sucessivas, ajustes e remanejamentos, o *bricoleur* constrói soluções a partir de elementos que representam um conjunto de relações concretas e virtuais.

Diante disso, a pandemia afetou o desenho metodológico da tese, tornando ainda mais visíveis desigualdades já presentes no campo musical. As restrições à circulação, a suspensão de apresentações presenciais e a migração para ambientes digitais incidiram de maneira desigual sobre artistas, aprofundando assimetrias de gênero, raça, território e acesso a recursos. Para mulheres e pessoas de gêneros dissidentes, esse período explicitou tanto vulnerabilidades quanto formas de reinvenção. A etnografia, concebida aqui como método-pensamento, permitiu acompanhar esses deslocamentos como parte constitutiva das práticas musicais-midiáticas e dos processos comunicacionais que organizam a cena musical.

Esta tese se organiza, assim, com base nessa lógica de bricolagem, sendo constituída por fragmentos, rastros e materiais heterogêneos articulados no decorrer da investigação. Neste capítulo, apresento o percurso de construção dessa bricolagem, a começar pelo evento que marcou o início do trabalho de campo, antes mesmo da aprovação formal desta pesquisa pela universidade: o festival *Brasília Somos Nós*.

### **1.1 “Brasília Somos Nós”: o campo começa aqui**

Era 16 de abril de 2020. Naquele dia, eu navegava despreziosamente no Instagram pelo celular, sem me dar conta do tempo que escorria entre as palmas das mãos. Absorta em fluxo de imagens, textos e vídeos, deparei-me com a publicação de uma amiga cantora anunciando que faria uma *live* musical no “festival feminino on-line de música” *Brasília*

*Somos Nós*<sup>20</sup>, como indicava a arte de divulgação. Ao acessar o perfil do evento na plataforma, chamou-me a atenção o fato de a programação ser composta exclusivamente por artistas mulheres (cis e trans/travestis) e pessoas não binárias de diferentes gêneros musicais, raças e faixas etárias que atuam na capital.

Nesses primeiros meses da pandemia, as *lives* musicais se destacavam entre as formas de lazer mediadas pela internet. Embora transmissões ao vivo já circulassem no país desde meados dos anos 2010<sup>21</sup> (Sá e Bittencourt, 2014), essa prática foi intensificada com as medidas de isolamento social. Segundo Ferreira et al. (2022), entre fevereiro e abril de 2020, no contexto da campanha #fiqueemcasa, as *lives* se popularizaram como alternativa de entretenimento, de apoio a ações filantrópicas e de aproximação entre artistas e público. Essa trajetória ascendente, no entanto, foi breve: a partir de julho de 2020, as buscas por *lives* caíram 67% em relação a abril, indicando um rápido processo de saturação e desencanto.

Não foram apenas artistas de grande visibilidade que aderiram às transmissões ao vivo. Cantoras, compositoras e artistas independentes também passaram a apresentar performances em suas casas, sobretudo por meio do Instagram. Amplamente utilizado no Brasil durante a pandemia<sup>22</sup>, esse ambiente digital funcionava como espaço de entretenimento e de circulação de informações institucionais e pessoais, abrindo pequenas brechas por onde era possível espiar um pouco da vida lá fora. O Instagram operava, ainda, como espaço de encontro, trabalho e visibilidade, reconfigurando temporariamente as condições de produção e circulação musical.

Foi nesse contexto de intensificação das *lives* musicais e de reorganização das práticas em ambiente digital que ocorreu o festival *Brasília Somos Nós*, realizado entre 21 e 24 de abril de 2020 em comemoração ao aniversário de 60 anos de Brasília. A identidade visual do evento fazia referência à terra vermelha do cerrado (Figura 1), bioma que compõe

---

<sup>20</sup> Perfil do festival *Brasília Somos Nós* no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/brasiliassomosnos/>. Acesso em 27 dez. 2025.

<sup>21</sup> Transmissões ao vivo de espetáculos musicais antecedem a pandemia e já configuravam práticas consolidadas na década de 2010. Como mostram Simone Pereira Sá e Luiza Bittencourt (2014), em 2008 o YouTube realizou a primeira edição do “YouTube Live” e transmitiu a Orquestra Sinfônica do YouTube, considerada a primeira orquestra colaborativa on-line do mundo; no ano seguinte, exibiu integralmente um show da banda U2. No Brasil, expressiva participação de audiência nacional nessas *lives* levou à realização de uma edição brasileira do “YouTube Live” no início da década de 2010, com temática sertaneja, somando cerca de 1 milhão de visualizações simultâneas

<sup>22</sup> Relatório produzido em abril de 2022 pela *We Are Social* em parceria com a *Hootsuite* mostra que o Instagram passou a ocupar a terceira posição entre as redes sociais digitais mais utilizadas no Brasil, com 122 milhões de usuários. Disponível em: <https://www.slideshare.net/DataReportal/digital-2022-april-global-statshot-report-apr-2022-v01>. Acesso em: 30 dez. 2025

a paisagem natural e simbólica da cidade. Em períodos de seca, o vermelho da terra contrasta com o azul intenso do céu, o que já inspirou poesias, crônicas e canções sobre a capital.

**Figura 1** – Identidade visual do festival *Brasília Somos Nós*



*Fonte: perfil do festival no Instagram.*

Em sua primeira publicação no Instagram, em 14 de abril de 2020 (Figura 2)<sup>23</sup>, o evento apresentava “significados múltiplos: afirma a celebração em tempos de isolamento social; louva ancestralidades renegadas por narrativas históricas, geográficas e artísticas tradicionais que querem apagar a presença de mulheres ou reduzi-las a ornamento; reforça uma rede horizontal autogestionada”. Naquele momento, esses enunciados ensejaram perguntas como: de que forma mulheres e pessoas de gêneros dissidentes percebem e enfrentam processos de apagamento e de redução no campo musical? Como ancestralidades silenciadas por narrativas hegemônicas são mobilizadas, reivindicadas ou reinscritas em suas trajetórias e produções musicais? Que formas de organização coletiva, autogestão e redes horizontais sustentam a produção musical autoral em Brasília?

<sup>23</sup> Primeira publicação do festival *Brasília Somos Nós* em seu perfil no Instagram, de 14 de abril de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B--KGkjlWZL/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/B--KGkjlWZL/?img_index=1). Acesso em 28 dez. 2025.

**Figura 2** – Primeira publicação do festival *Brasília Somos Nós* no Instagram



Fonte: perfil do festival no Instagram.

Algumas dessas indagações foram posteriormente incorporadas ao roteiro das entrevistas longas realizadas nesta pesquisa, assim como às perguntas do formulário digital, orientando a construção do *corpus* empírico, os aportes conceituais mobilizados e as análises desenvolvidas ao longo da tese. As respostas produzidas com base nessas questões revelaram modos situados de agir, criar e permanecer na cena autoral independente de Brasília em contextos marcados por desigualdades e precariedades, contribuindo para a adoção da noção de **táticas de (re)existência** (De Certeau, 1998; Achinte, 2013; Walsh, 2013; Maldonado-Torres, 2017) como chave analítica desta investigação.

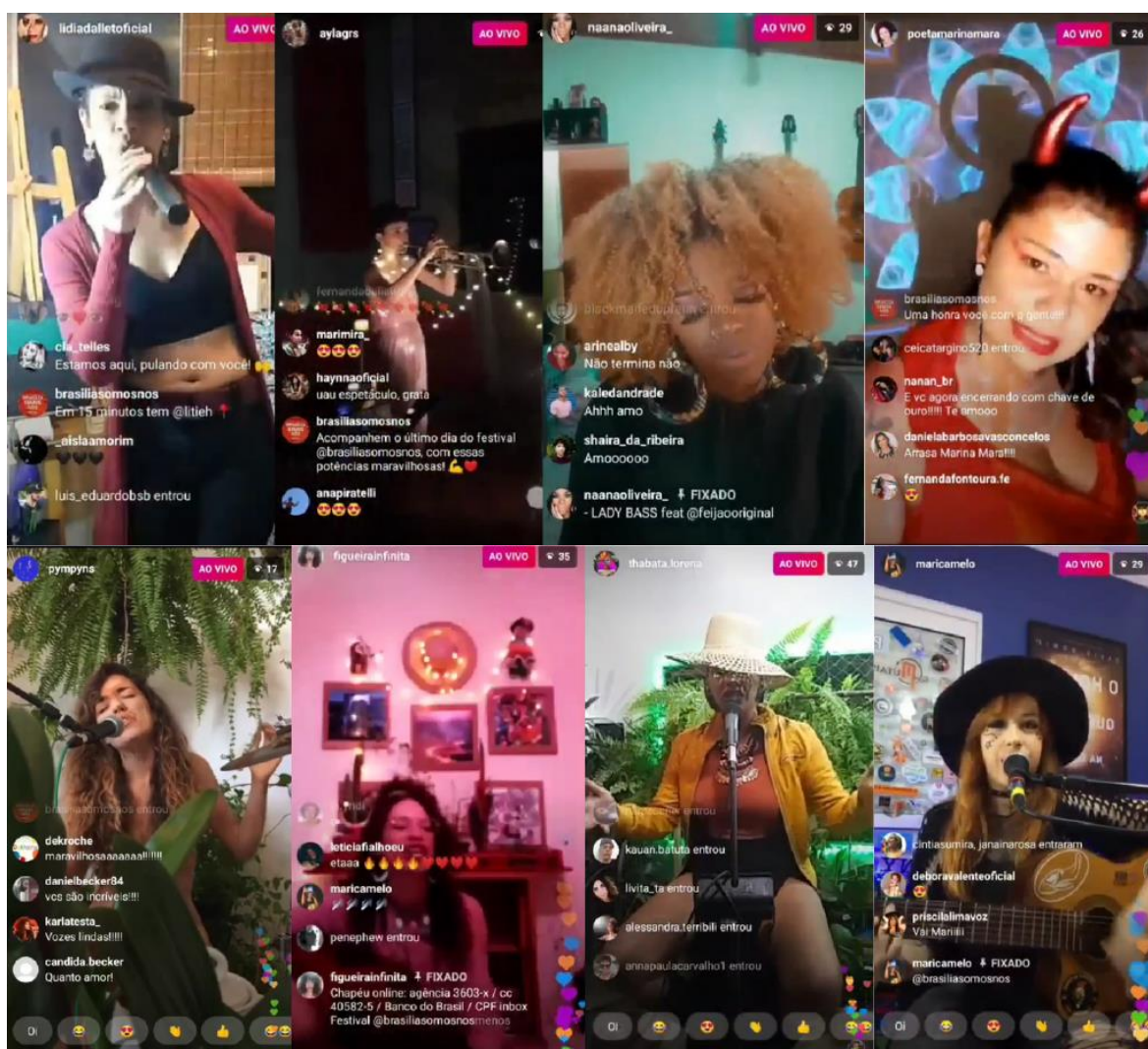
Ao todo, mais de 90 atrações integraram a programação, que contou com cerca de doze horas diárias de transmissões ao vivo por quatro dias consecutivos. Além disso, o evento divulgou uma *playlist*<sup>24</sup> no Spotify, convidando o público a escutar e a compartilhar o repertório selecionado. As performances foram transmitidas diretamente nos perfis das artistas no Instagram, o que exigia que o público circulasse entre diferentes contas. Passei a seguir perfis de artistas que ainda não conhecia e, pouco depois, fui seguida por várias delas.

<sup>24</sup> A playlist pública “*Brasília, somos nós*” reúne 99 faixas, a maioria de artistas que atuam na capital federal. Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/1fb8Qb9fG8KtVgbVJ4dpuC>. Acesso em: 14 jan. 2026.

Em decorrência dessas interações, começaram a se estabelecer as primeiras conexões e aproximações que viriam a conformar o universo empírico desta investigação.

Durante as *lives*, espaços domésticos eram convertidos em palcos improvisados, com o uso de recursos de iluminação e a composição de cenários que incorporavam objetos pessoais, plantas, projeções, quadros e instrumentos musicais (Figura 3). Comentários em tempo real como “maravilhosa!”, “linda!” e “ arrasou!” surgiam sobrepostos às performances, subindo pela tela ao lado de *emojis* como coração, palmas e fogo. Essas manifestações funcionavam como espécie de “aplausos virtuais” e como sinal de reconhecimento e encorajamento.

**Figura 3** – Festival *Brasília Somos Nós*: performances e interações em *lives* no Instagram



Fonte: prints de apresentações de artistas no festival.

Além das apresentações previamente organizadas, foi oferecido um “palco aberto”, do qual participei como artista e cantora, assumindo, desde então, uma posição simultânea de observadora e integrante do campo investigado. Essa condição foi compreendida como desafio metodológico específico, na medida em que, como aponta Gilberto Velho (1978), a familiaridade com o universo pesquisado não equivale automaticamente a conhecimento e pode, inclusive, operar como limite analítico se não for objeto de relativização sistemática. Inserida nos circuitos que buscava compreender, tive acesso a dinâmicas, narrativas e redes de interação que dificilmente se tornariam visíveis por meio da observação distanciada, ao mesmo tempo em que me vi convocada a estranhar mapas sociais já naturalizados, produzidos por hierarquias, classificações e rotinas próprias desse meio. Esse movimento implicou esforço contínuo de estranhar o familiar, por meio da comparação entre narrativas e posições ocupadas por mim e pelas artistas colaboradoras em circuitos observados.

Em algumas transmissões, eram exibidos dados bancários das artistas, convidando quem assistia a contribuir financeiramente por meio do chamado “chapéu online”, considerando os impactos imediatos da pandemia no setor cultural. Estudo realizado pela UNESCO Brasil (2020) com trabalhadoras e trabalhadores da cultura revelou a precarização econômica no período. De acordo com o estudo, 41% relataram perda total de receita entre março e abril de 2020. Esse percentual chegou a 48,88% entre maio e julho do mesmo ano, período em que apenas 10% afirmaram conseguir manter estabilidade financeira. O estudo apontou ainda disparidades regionais significativas, com o Distrito Federal registrando o maior índice de perdas totais de receita (59,2%) entre maio e julho de 2020.

Diante da perda abrupta de renda no setor cultural, as políticas culturais no Distrito Federal, sob a gestão do governador Ibaneis Rocha, ainda não dispunham de instrumentos capazes de responder de forma imediata à crise, ao mesmo tempo em que medidas emergenciais começavam a ser formuladas. No âmbito distrital, o Fundo de Apoio à Cultura (FAC) adotou medidas voltadas à realização de atividades culturais em formato digital, como o Edital nº 2/2020 – FAC Apresentações On-Line<sup>25</sup>, lançado em abril de 2020. No plano

---

<sup>25</sup> O Edital nº 2/2020 – FAC Apresentações On-Line selecionou projetos culturais para receberem apoio financeiro destinado a ações disponibilizadas exclusivamente em ambiente virtual durante o período de isolamento social. Disponível em: [https://sufic.cultura.df.gov.br/documents/25665790/25672386/1.-Edital-FAC-no-2\\_2020\\_Apresentacoes-Online.pdf](https://sufic.cultura.df.gov.br/documents/25665790/25672386/1.-Edital-FAC-no-2_2020_Apresentacoes-Online.pdf). Acesso em dez. 2025.

federal, a Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017)<sup>26</sup> foi sancionada em junho de 2020, instituindo ações de apoio ao setor cultural, incluindo renda emergencial para trabalhadoras e trabalhadores da cultura, subsídios para espaços culturais e editais públicos de fomento.

Foi nesse cenário de crise sanitária, precarização econômica e respostas institucionais incipientes que ocorreu o festival *Brasília Somos Nós*, poucos dias após a Organização das Nações Unidas declarar a covid-19 como pandemia. A iniciativa foi executada de maneira independente, sem fomento público ou privado, por meio do trabalho coletivo e colaborativo. No último dia de programação, o festival revelou a estrutura responsável por sua organização, composta por quatro Grupos de Trabalho: Design, Comunicação, *Line-Up* e Textos. Algumas artistas atuavam em mais de um grupo, acumulando responsabilidades e funções, o que já revelava arranjos que voltariam a aparecer em momentos posteriores do trabalho de campo, baseados na cultura *do it yourself* (DIY) e em múltiplas atuações como artistas, administradoras, produtoras e gestoras de seus próprios projetos.

Realizado em contexto de intensificação das polarizações políticas e de ascensão de discursos autoritários nos planos local e nacional, o evento enunciava ainda a importância da “resistência festiva”: “nós precisamos da arte, com ou sem esperança, com ou sem doenças, com dor ou sem dor, isoladas e juntas, em casa ou na rua, por onde for, que a vida é dor e impermanência também e a gente precisa da arte como quem precisa de fôlego de vida”<sup>27</sup>. Essa concepção da arte como necessidade vital também reapareceu em diferentes momentos, especialmente em entrevistas longas.

Além de contribuir para o mapeamento inicial de artistas mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que atuam na cena musical de Brasília, o *Brasília Somos Nós* foi o ponto de partida para a composição do universo empírico desta tese. Ao todo, 38 participantes do festival colaboraram posteriormente com a investigação. Desse conjunto, 35 contribuíram por meio do preenchimento de formulário digital e 11 concederam entrevistas longas (Figura 4). Entre as entrevistadas, nove também responderam ao formulário, possibilitando o cruzamento entre informações produzidas em diferentes momentos da investigação.

---

<sup>26</sup> A Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020) instituiu ações emergenciais destinadas ao setor cultural em todo o território nacional em razão da pandemia de covid-19. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2019-2022/2020/lei/14017.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/14017.htm). Acesso em 25 dez. 2025.

<sup>27</sup> Trecho de legenda publicada pelo festival no Instagram em 19 de abril de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B\\_LtmcRILAP/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWF1ZA=](https://www.instagram.com/p/B_LtmcRILAP/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWF1ZA=). Acesso em 07 dez. 2025.

**Figura 4** – Participantes do festival *Brasília Somos Nós* que colaboraram com esta tese



*Fonte: autoria própria.*

Ao tornar visíveis práticas artísticas, formas de organização do trabalho, redes de colaboração e formas de enfrentamento da precariedade, o festival acionou problemáticas que passaram a orientar escolhas metodológicas e analíticas da investigação. Por essa razão, o festival *Brasília Somos Nós* é apresentado como ponto de inflexão e como fio condutor de costuras entre empiria, método e teoria, que orientam toda a arquitetura desta tese.

## 1.2 Fases da pesquisa: procedimentos, ansiedades e desafios

Compreender é um ato profundamente criativo que envolve integrar-se, mergulhar e tornar-se parte, como assinala o economista e ambientalista chileno Manfred Max-Neef (1996). Tal qual na composição de canções, esse ato é gestado no corpo, no espaço e no tempo. Ainda que resultem em produtos de linguagens, estéticas e intenções distintas, compor canções e realizar pesquisa científica derivam de dimensões da experiência humana que é, simultaneamente, fruto e geradora do mundo em que vive (Maturana, 1996).

Ao refletir sobre o trabalho de artistas e cientistas, Lévi-Strauss (1989 [1962]) afirma que “a arte se situa a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do

*bricoleur*” (p. 38). Para o autor, ambos produzem, a partir de meios artesanais, objetos materiais que são também objetos de conhecimento, distinguindo-se menos pela natureza do fazer do que pela ordem instrumental e final atribuída a essas criações.

O trabalho artesanal e criativo que resultou nesta tese desenvolveu-se a partir da empiria, definida por Mariza Peirano (2014) como conjunto de “eventos, acontecimentos, palavras, textos, cheiros, sabores, tudo que nos afeta os sentidos” (Peirano, 2014, p. 380). O acesso a esses dados empíricos ocorreu em diferentes ambientes, fundamentado na etnografia multissituada proposta por George Marcus (1995). Segundo o autor, essa abordagem possibilita acompanhar conexões, circulações e articulações constitutivas de fenômenos culturais complexos, projetando-se “em torno de cadeias, caminhos, fios, conjunções ou justaposições de locais nos quais o etnógrafo estabelece alguma forma de presença literal e física, com uma lógica explícita e postulada de associação ou conexão entre sites” (Marcus, 1995, p. 105, tradução minha).

Nesta investigação, os procedimentos metodológicos foram adotados conforme o campo se configurava por rotas irregulares, trazendo tanto desafios quanto oportunidades analíticas. Esses procedimentos organizaram-se em torno de quatro eixos articulados: observação participante, entrevistas longas, aplicação de formulário digital e rastreamentos, conforme descrito a seguir.

a) **Observação participante:** como afirma Janice Caiafa (2019), a observação participante é a grande invenção da etnografia. Nesta tese, o procedimento se configurou como eixo estruturador do trabalho de campo, ao acompanhar práticas e associações relacionadas à atuação de mulheres e de pessoas de gêneros dissidentes na cena musical de Brasília. Ao longo da investigação, a observação foi realizada em diferentes ambientes, virtuais e presenciais, em consonância com o caráter multissituado do campo investigado. Em plataformas digitais como Instagram, YouTube e Zoom, o acompanhamento envolveu *lives* musicais, entrevistas, conteúdos publicados pelas artistas e interações mediadas por essas plataformas. Em ambientes presenciais, a observação ocorreu em shows em festivais, casas noturnas, bares e espaços privados, bem como em estúdios de gravação e de ensaio e em espaços formativos. A observação participante foi acompanhada de registros em diário de campo, fotos e vídeos, a fim de documentar impressões, dilemas, materialidades, espacialidades e atmosferas.

b) **Entrevistas longas:** as entrevistas longas foram realizadas, a partir do método proposto por Grant McCracken (1988), como procedimento qualitativo voltado à reconstrução de trajetórias e à compreensão de categorias culturais e significados culturais às experiências na cena musical de Brasília pelas próprias artistas. Ao todo, foram realizadas 17 entrevistas longas, conduzidas em formato presencial e on-line.

c) **Formulário digital:** aplicação de um formulário digital que reuniu 156 respostas válidas, em especial de cantoras, compositoras e instrumentistas. Esse procedimento permitiu a construção de um perfil sociodemográfico das participantes e o cruzamento de dados sobre identidade de gênero, raça/etnia, faixa etária, território de moradia, percepções e formas de atuação e circulação musical no Distrito Federal.

d) **Mapeamentos:** procedimentos adotados nesta pesquisa a partir da proposta de etnografia multissituada de George Marcus (1995). Esses mapeamentos foram construídos progressivamente no decorrer da investigação, por meio do acompanhamento de pessoas, produções, narrativas e conexões, permitindo identificar cantoras, compositoras, instrumentistas e grupos compostos majoritariamente por mulheres e pessoas de gêneros dissidentes atuantes na cena musical de Brasília, bem como suas produções musicais disponíveis em plataformas de streaming.

Essas técnicas e procedimentos não foram realizados como etapas lineares ou hierarquizadas, mas como operações simultâneas e interdependentes, acionadas conforme as condições do campo e as questões analíticas que emergiam ao longo da investigação. A observação participante possibilitou acompanhar práticas, interações e materialidades em contextos presenciais e digitais; as entrevistas longas permitiram reconstruir trajetórias, sentidos e dilemas a partir das narrativas das próprias artistas; e as técnicas de rastreamento, aliadas à aplicação do formulário digital e à produção e atualização de mapeamentos extensivos da produção musical, ampliaram o campo empírico, tornando visíveis padrões, recorrências e assimetrias que não se deixavam apreender apenas pela convivência direta.

A adoção dessa combinação metodológica revelou, por um lado, desigualdades de acesso a dispositivos sociotécnicos de visibilidade, à formação e a circuitos de circulação musical; tensões entre centro e periferias; e modos distintos de permanência no campo conforme gênero, raça, território, orientação sexual e momento da carreira. Por outro,

colocou em evidência dilemas éticos e analíticos próprios de uma investigação conduzida por alguém que também integra a cena investigada, exigindo um exercício constante de reflexividade sobre posições, afetos e implicações.

Esse conjunto amplo e heterogêneo de materiais empíricos, produzido em múltiplos ambientes, procedimentos e temporalidades, implicou lidar com um volume expressivo e diversificado de dados. Na etapa de elaboração das categorias analíticas e de identificação das categorias culturais, esse material assumiu contornos próximos àquilo que McCracken (1988) descreve como a “caixa de Pandora” da pesquisa qualitativa: um processo capaz de gerar dados abundantes, variados e potencialmente inesgotáveis, cuja riqueza pode se converter em obstáculo analítico caso não seja cuidadosamente manejada.

Um dos principais desafios metodológicos do percurso consistiu, portanto, em organizar e articular esse conjunto de materiais de modo a torná-lo analiticamente produtivo, sem reduzir artificialmente sua complexidade nem impor categorias externas ao campo. Esse trabalho exigiu retornos sucessivos ao *corpus* empírico, a construção de quadros comparativos e o refinamento progressivo das categorias analíticas, em consonância com a abordagem interpretativa proposta por McCracken (1988). Tal processo foi fundamental para identificar recorrências, tensões e contrastes entre trajetórias, práticas e discursos, permitindo que essas categorias emergissem de forma situada e relacional.

### 1.2.1 *Entre telas e conexões: explorando redes sociotécnicas*

Era mais uma sexta-feira em meio à pandemia. Preparei-me para a noitada: roupa brilhosa, batom vermelho, perfume no corpo. Em vez de sair de casa, liguei o computador e entrei em uma sala da plataforma Zoom. Ali acontecia a *Rádio Cafuné*, criada por DJs de Brasília em 2020 em resposta às restrições sanitárias e ao isolamento social decorrente da pandemia de covid-19. O espaço era chamado entre participantes como “caverna do dragão”<sup>28</sup>, em referência ao jogo de RPG e a desenho animado homônimo, como forma de traduzir a sensação de perder a noção do tempo ao acompanhar a programação musical e as conversas que ali se estendiam madrugada adentro.

---

<sup>28</sup> “Caverna do Dragão” é o nome da série animada *Dungeons & Dragons*, exibida no Brasil a partir de 1986, na qual um grupo de jovens é transportado para outra dimensão e tenta, sem sucesso, encontrar o caminho de volta. O apelido foi usado para descrever a *Rádio Cafuné*, evocando a ideia de mergulho coletivo em outro universo, de onde não se queria (ou não se conseguia) sair.

Além de espaço de fruição musical, a *Rádio Cafuné* se organizava como uma rede sociotécnica autogerida, relacionando plataformas digitais, trabalho curatorial, relações afetivas e circulação musical em um contexto de crise sanitária. A programação, as conversas informais e os vínculos que ali se construía traziam à tona modos de organização coletiva que permeiam a cena musical de Brasília e que se revelariam centrais para esta tese.

No início de 2021, já com esta pesquisa oficialmente em curso, a *Rádio Cafuné* havia se tornado um espaço de encontros possíveis, num momento em que o país enfrentava picos de contágios de covid-19. Quem acessava a sala do Zoom se deparava com artistas e participantes de diferentes estados do país, sendo a maioria oriunda do Distrito Federal. Com o passar do tempo, nomes e rostos foram se tornando familiares, e algumas cantoras e compositoras que eu havia conhecido no festival *Brasília Somos Nós* reapareciam na tela, agora integrando a programação da *Rádio Cafuné*. Entre elas estava Alessandra Terribili, colaboradora desta tese, que apresentava o programa semanal *Prosa Musical*. Em algumas edições do programa na rádio, a artista realizou uma série chamada “Os meus amigos são um barato” (Figura 5), dedicada à divulgação de trabalhos autorais de musicistas da capital.

**Figura 5** – Divulgação do programa *Prosa Musical* apresentado na Rádio Cafuné



Fonte: Perfil de Alessandra Terribili no Instagram.

Nesse período, o trabalho de campo ocorreu quase inteiramente em ambientes digitais. Além da *Rádio Cafuné*, acompanhei entrevistas e shows transmitidos em plataformas como Instagram e Youtube. Entre as iniciativas, destacam-se as *lives* conduzidas por Thabata Lorena, também colaboradora desta tese, que realizava entrevistas com outras artistas e empreendedoras do mercado criativo de Brasília em seu perfil no Instagram. Festivais como *Plural* e *Travessia*, mostras promovidas pelo Sesc-DF e transmissões da Casa Jasmim no Youtube também compuseram esse conjunto de referências.

Acompanhar essas atividades à distância me levou a repensar o que significava “estar em campo”<sup>29</sup>, já que grande parte das interações observadas se realizavam por meio de telas e redes sociais digitais. As reflexões de Christine Hine (2004) contribuíram para essa reflexão, ao propor que a internet como artefato cultural, cujos significados se produzem em seus usos cotidianos. Nessa perspectiva, as interações mediadas por plataformas digitais não são experiências secundárias ou “menos reais”, mas formas efetivas de relação, sociabilidade e produção de sentido. Tratar a internet, bem como as redes sociais digitais, como artefatos culturais deslocou meu olhar para as formas como artistas da cena musical de Brasília fazem uso desses ambientes para circulação musical e manutenção de vínculos, o que me levou a considerar o online como dimensão do campo empírico.

Paralelamente ao acompanhamento de atividades em ambientes digitais, emergiram outras formas de aproximação com o campo. Por indicação de um participante da Rádio Cafuné, tomei conhecimento de uma vaga em uma “república” no Lago Norte, nome dado a moradias coletivas. Decidi me mudar para a casa, habitada por agentes culturais da cidade, o que ampliou as possibilidades de convivência e de observação informal de dinâmicas que marcam a cena musical local. Essa mudança explicitou, na prática, o caráter multissituado do campo, no qual interações digitais e presenciais não se opõem, mas se imbricam, compondo um mesmo tecido relacional. Foi nessas condições que conheci pessoalmente Emília Monteiro, primeira artista a conceder entrevista para esta tese.

---

<sup>29</sup> Bronislaw Malinowski, antropólogo polonês frequentemente referido como um dos fundadores da antropologia moderna, foi pioneiro na consolidação do “trabalho de campo” como procedimento central da pesquisa etnográfica. Entre 1915 e 1918, em suas investigações realizadas na Melanésia e nas Ilhas Trobriand, Malinowski sistematizou um método baseado na presença prolongada em campo, na observação *in loco* e na convivência cotidiana com os grupos estudados, com o objetivo de compreender seus códigos e sistemas de significação. Como explica Cláudia Lago (2010), esse movimento representou uma ruptura com o trabalho dos chamados “etnógrafos de gabinete”, que produziam sistemas explicativos sobre culturas consideradas “exóticas” a partir de relatos de terceiros, como viajantes e administradores coloniais.

### 1.2.2 Da “tentação da aldeia” à etnografia multissituada

A vida noturna carregava o peso do medo, mas também o desgaste da reclusão prolongada. Em 10 de julho de 2021, decidi conhecer o Jamburita Cozinha, bar e restaurante localizado na Asa Norte de Brasília. Desci do carro hesitante, dividida entre o desejo e o receio do encontro presencial. Havia música do lado de dentro, e o som escapava para a calçada, onde mesas e cadeiras estavam dispostas ao ar livre. Um grupo de mulheres ria alto em uma mesa próxima, copos tilintavam, carros passavam na pista à frente, e tudo me parecia estranho depois de tanto tempo evitando encontros sociais. Nessa noite que encontrei pessoalmente, pela primeira vez, participantes da Rádio Cafuné e fui apresentada a compositoras que até então conhecia apenas pelas telas.

Inaugurado em 2019<sup>30</sup>, o Jamburita já me havia sido indicado em diferentes ocasiões como espaço relevante para a pesquisa, sobretudo por priorizar, em sua programação musical, mulheres, lésbicas, pessoas negras, artistas LGBTQIAP+ e pessoas de gêneros dissidentes. Em publicação realizada em seu perfil no Instagram<sup>31</sup>, em novembro de 2021, o bar reafirmava publicamente sua proposta curatorial:

A música é parte importante que nos compõe. Nossa curadoria prioriza mulheres, lésbicas, pessoas negras, LGBTQs e corpos dissidentes e não hegemônicos. Nos interessa viabilizar artistas extremamente talentos@s dessa nossa capital and país. Temos muito orgulho em dar palco e voz a artistas que consumimos, admiramos e desejamos fortalecer. Acreditamos na potência coletiva e na força da arte e da cultural como mecanismos vitais de transformação.

O posicionamento político e curatorial se tornava visível, ainda, em elementos gráficos como cartazes e quadros fixados nas paredes com frases como “*The future is female*”, “Apoie sua gangue sapatão local”, “Rua Marielle Franco”, “Fora Bolsonaro” e “*El pueblo no se rinde*”. Foi nesse ambiente que ocorreram muitos dos meus primeiros contatos presenciais com artistas que viriam a se tornar colaboradoras desta tese.

Nesse período, cheguei a considerar, em diversas ocasiões, a possibilidade de restringir o campo empírico ao Jamburita, dada a posição estratégica que o espaço passou a

---

<sup>30</sup> Matéria intitulada “Jamburita: W3 Norte ganha versão descolada do resto Jamburanas”, publicada no dia 01 de novembro de 2019 pelo portal de notícias Metrôpoles. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/gastronomia/jamburita-w3-norte-ganha-versao-descolada-do-resto-jamburanas>>. Acesso em 29 dez. 2022.

<sup>31</sup> Perfil do Jamburita Cozinha no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/jamburita/>. Acesso em 31 dez. 2025.

assumir nas aproximações iniciais com a cena musical investigada. Essa inclinação se relacionava não apenas à densidade das interações ali observadas, mas também ao que José Guilherme Cantor Magnani (2009) denomina “tentação da aldeia”: a tendência de reconstruir, no contexto urbano, condições idealizadas da etnografia clássica, tomando um espaço específico como unidade totalizante de análise, como se ele fosse capaz de condensar, por si só, a complexidade da vida na cidade. Embora a etnografia demande um olhar “de perto e de dentro”, Magnani (2009) ressalta que essa perspectiva deve acompanhar os arranjos produzidos pelos próprios atores no contexto investigado.

Reconhecer essa tentação como parte do próprio percurso de pesquisa levou-me a reposicionar o Jamburita não como totalidade explicativa, mas como um ponto de observação privilegiado, articulado a outros espaços, práticas e mediações que compõem a cena musical em Brasília. Essa decisão mostrou-se empiricamente acertada: pouco tempo depois, o espaço suspendeu sua programação musical em decorrência de sucessivas abordagens policiais relacionadas à chamada “Lei do Silêncio”. Ao longo da investigação, acompanhei ainda relatos e episódios semelhantes envolvendo outros espaços culturais, frequentemente marcados por multas, interdições e fechamentos, o que tornou visível a instabilidade estrutural enfrentada pelos espaços de circulação da música autoral na cidade.

Com o avanço da vacinação contra a covid-19 e a flexibilização gradual das medidas de isolamento, sobretudo a partir de 2022, passei a frequentar bares, casas noturnas, estúdios de gravação, festivais, saraus e diferentes espaços culturais, ampliando progressivamente o campo de observação. Esses deslocamentos explicitaram que a cena musical investigada não se organizava com base em lugares fixos ou estáveis, mas mediante conexões, trajetórias e mediações que se tornavam inteligíveis apenas quando acompanhadas em movimento.

Diante dessa configuração empírica marcada pela circulação, pela instabilidade e pela multiplicidade de ambientes, tornou-se necessário adotar um desenho metodológico capaz de acompanhar esses deslocamentos. Desse modo, a **etnografia multissituada**, tal como proposta por George Marcus (1995), mostrou-se adequada ao percurso desta pesquisa. Longe de buscar a reconstrução de uma totalidade social ou de um sistema fechado, essa abordagem orienta-se pelo acompanhamento empírico de pessoas, práticas, objetos, narrativas e conflitos à medida que se movimentam e se rearticulam em diferentes contextos, privilegiando uma lógica relacional em detrimento de recortes espaciais fixos.

Assumir essa perspectiva significou, nesta tese, acompanhar trajetórias de artistas, práticas de criação, gravação e circulação musical, circuitos de visibilidade e disputas por reconhecimento, tanto em espaços urbanos presenciais quanto em ambientes digitais. O campo, desse modo, não foi previamente delimitado, mas construído no decorrer da investigação, a partir dos caminhos efetivamente percorridos por mulheres e pessoas de gêneros dissidentes, de suas redes de colaboração e dos contextos nos quais suas produções ganhavam existência, reconhecimento ou eram interrompidas.

A etnografia multissituada permitiu, assim, tratar a instabilidade, a intermitência e a fragmentação não como obstáculos metodológicos, mas como características constitutivas da cena musical independente de Brasília. Em vez de buscar estabilizar o campo em um lugar único ou em uma narrativa coerente a priori, a pesquisa passou a operar acompanhando deslocamentos, conexões e recomposições, assumindo o movimento como princípio analítico, em diálogo constante entre empiria, método e reflexão teórica.

Foi a partir desse percurso metodológico, construído em diálogo constante com o campo, que se tornaram operativos os conceitos de **práticas musicais-midiáticas** (Pereira, 2015; 2017; Pereira & Gheirart, 2018; Pereira & Rett, 2021) e de **cena musical** compreendida como **rede sociotécnica** (Sá, 2014). Esses referenciais permitiram discutir e analisar a produção musical não como obra ou evento isolado, mas como um conjunto de práticas articuladas a dispositivos técnicos, plataformas digitais, espaços urbanos, relações sociais e regimes de visibilidade, distribuídos em diferentes ambientes e conectados por redes em permanente recomposição.

Assumir a etnografia multissituada, contudo, implicou enfrentar um conjunto de ansiedades metodológicas reconhecidas por George Marcus (1995). As duas primeiras – o receio de testar os limites da etnografia, com possível perda de densidade analítica, e a atenuação do trabalho de campo intensivo – estiveram presentes no curso desta pesquisa. A construção de um campo distribuído entre diferentes espaços, plataformas e eventos produziu, em diversos momentos, a sensação de fragmentação do material empírico e o receio de não alcançar a profundidade associada à etnografia de site único. Essas tensões, entretanto, revelaram-se como constitutivas do próprio objeto investigado, marcado por deslocamentos, interrupções e transformações constantes.

A segunda ansiedade manifestou-se na gestão desigual do tempo e da intensidade de presença nos diferentes contextos empíricos. Alguns espaços demandaram acompanhamento

prolongado, enquanto outros foram acessados de forma mais episódica. Nesta investigação, no entanto, o trabalho de campo multissituado não diminuiu a intensidade do método, mas estabeleceu uma redistribuição da intensidade etnográfica, na qual alguns espaços e redes exigiram acompanhamento mais contínuo, com retornos sucessivos e maior densidade relacional, enquanto outros foram acessados de modo pontual, em eventos específicos ou momentos-chave, sem que isso compromettesse a profundidade analítica do conjunto.

A terceira ansiedade apontada por Marcus (1995), a eventual perda do subalterno como ponto privilegiado da análise, não se colocou no caso desta tese. O foco nas práticas musicais-midiáticas de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes manteve no centro da investigação sujeitos historicamente marginalizados nos circuitos hegemônicos da música e da cultura. A ampliação do campo para múltiplos espaços e mediações permitiu acompanhar como desigualdades de gênero, sexualidade, raça e classe se atualizam, se reconfiguram e se reproduzem em diferentes contextos.

Essas ansiedades se materializaram também no volume e na heterogeneidade dos dados produzidos, provenientes de diferentes ambientes, tempos e suportes. A sensação de fragmentação não dizia respeito apenas ao campo, mas ao próprio trabalho analítico, exigindo esforços contínuos de organização, sistematização e seleção do material empírico para torná-lo analiticamente produtivo, de modo a identificar regularidades, contrastes e categorias culturais, nos termos propostos por McCracken (1988), discutidos a seguir.

### 1.2.3 *Entrevistas longas*

As entrevistas longas foram conduzidas, nesta pesquisa, conforme a proposta metodológica de McCracken (1988). O autor distingue esse procedimento da entrevista em profundidade (*depth interview*), frequentemente associada à tradição da psicologia. Enquanto a entrevista em profundidade tende a privilegiar estados afetivos e experiências subjetivas individuais, a entrevista longa se orienta pela investigação das categorias culturais e dos significados compartilhados que organizam a experiência social. Trata-se de um procedimento qualitativo que busca acessar a lógica cultural por meio da qual os sujeitos interpretam suas práticas e trajetórias.

Nesse sentido, a adoção da entrevista longa permitiu examinar como artistas da cena autoral independente de Brasília elaboram interpretações sobre suas trajetórias, práticas e

condições de atuação no campo musical. Os relatos produzidos nas entrevistas foram compreendidos como expressões de subjetividades formuladas em palavras, situadas em um contexto relacional entre pesquisadora e colaboradoras, e não como “dados” no sentido positivista do termo.

A definição das artistas entrevistadas ocorreu de forma orgânica, a partir das relações estabelecidas ao longo do trabalho de campo. Como ocorre frequentemente em pesquisas etnográficas, o acesso às interlocutoras foi mediado por processos de aproximação gradual, confiança e reconhecimento mútuo construídos ao longo da permanência no campo. Durante a pesquisa, circulei por espaços de apresentação e encontros da cena musical autoral em Brasília, acompanhando shows, festivais, gravações e outras atividades. Nesses contextos, aproximava-me das artistas, apresentava os objetivos da pesquisa e as convidava a participar da investigação. Em alguns casos, a proximidade construída nesses circuitos facilitou a realização das entrevistas; em outros, o convite não se concretizou por questões de agenda, disponibilidade ou pelo próprio ritmo de circulação das artistas na cena. O conjunto final de entrevistas corresponde, portanto, às colaboradoras com quem foi possível estabelecer interlocução, reunindo trajetórias diversas dentro da cena.

As primeiras quatro entrevistas foram realizadas entre junho e julho de 2022, ainda em um contexto de instabilidade sanitária decorrente da pandemia de covid-19. Nessa etapa inicial, os encontros ocorreram por videoconferência, por meio das plataformas Zoom e Google Meet. A condução dessas entrevistas envolveu desafios tanto logísticos quanto relacionais. A conciliação de agendas em rotinas marcadas por pluriatividades, como ensaios, apresentações e trabalhos paralelos, exigiu flexibilidade e negociação contínua.

À medida que as restrições sanitárias foram sendo gradualmente flexibilizadas e as atividades culturais presenciais retomadas, intensificaram-se minhas incursões no campo, ampliando o contato direto com as artistas. Paralelamente, retomei de forma mais consistente minha própria atuação musical na cidade, inclusive participando de projetos e apresentações juntamente com algumas colaboradoras.

Em 2024, foram realizadas onze entrevistas, em sua maioria presenciais, conduzidas em estúdios de gravação, cafés, residências e outros espaços previamente acordados e escolhidos pelas próprias colaboradoras. O agendamento mostrou-se significativamente mais fluido nesse momento, o que pode ser associado tanto ao fim das restrições sanitárias

quanto ao fortalecimento de relações de confiança, proximidade e reconhecimento mútuo construídas no decorrer do trabalho de campo.

As entrevistadas optaram por serem identificadas por seus nomes artísticos nas entrevistas. Todas as colaboradoras assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Apêndice A). Em algumas entrevistas, a própria possibilidade de anonimato gerou estranhamento, expressa em perguntas como: “mas por que alguém iria querer o anonimato?”. Essas reações indicam que, no campo investigado, a visibilidade do nome, da obra e da trajetória não é percebida como risco, mas como valor em disputa. Em um contexto de reconhecimento instável, assinar o próprio nome aparece como condição de existência simbólica e profissional no campo musical. Ao todo, foram realizadas 17 entrevistas longas (Quadro 1). A duração variou entre uma hora e meia e duas horas e meia, permitindo aprofundar em aspectos de suas trajetórias pessoais, profissionais e criativas.

**Quadro 1-** Artistas entrevistadas, modalidade e data de realização

Artistas entrevistadas	Modalidade	Data da entrevista
Emília Monteiro	Online	02/06/2022
Thabata Lorena	Online	20/06/2022
Anna Moura	Online	29/06/2022
Layla Jorge	Online	04/07/2022
Thaise Mandalla	Presencial	03/05/2024
Carol Nóbrega	Presencial	07/05/2024
Dara Alencar	Presencial	08/05/2024
Saraní	Presencial	10/05/2024
Alessandra Terribili	Presencial	13/05/2024
Litieh	Online	17/05/2024
Beatriz Águida	Presencial	21/05/2024
Dani da Silva	Presencial	24/05/2024
Laady B	Presencial	04/06/2024
Márcia Tauil	Presencial	11/07/2024
Maria Victoria Caballar	Presencial	14/07/2024
Mariana Camelo	Presencial	15/07/2024
Martinha do Coco	Presencial	30/07/2024

*Fonte: autoria própria.*

A diversidade operou como princípio orientador da escolha das entrevistadas, buscando contemplar trajetórias distintas em termos de idade, raça/etnia, identidade de gênero, orientação sexual, escolaridade, territórios de atuação, formas de inserção na cena musical e estéticas musicais. Composto por 15 mulheres cis, uma mulher trans e uma pessoa não binária, com idades entre 28 e 63 anos, o grupo inclui tanto artistas nascidas no Distrito

Federal quanto migrantes de diferentes estados do país, cujos percursos profissionais e pessoais se articulam a distintos momentos de inserção na cena musical brasiliense.

No período de realização das entrevistas, as colaboradoras residiam em diferentes Regiões Administrativas do DF, além de uma artista que havia se mudado para São Paulo, mantendo-se em trânsito entre as duas cidades. O conjunto reúne ainda artistas com diferentes níveis de escolaridade e percursos formativos, que vão do ensino médio à pós-graduação, bem como trajetórias profissionais que combinam atividades de composição, performance, produção musical, docência e outras formas de atuação no campo da música.

Conforme será apresentado em maior detalhe no Capítulo 3, dedicado ao formulário digital aplicado junto a universo mais amplo de participantes da cena, o perfil das entrevistadas mostrou-se convergente com o das colaboradoras que responderam ao questionário. Assim como no levantamento ampliado, observa-se predominância de mulheres cis, diversidade de orientações sexuais, presença significativa de artistas negras e pardas, além de concentração etária entre a terceira e a quinta décadas de vida e elevada escolarização. Esses paralelos indicam que o conjunto de entrevistas reúne trajetórias que refletem características recorrentes no universo mais amplo de artistas que compõem a cena musical autoral investigada.

A preparação, a condução e a análise das entrevistas seguiram as quatro etapas inter-relacionadas propostas por McCracken (1988). Esse percurso envolveu, inicialmente, a **revisão de categorias analíticas** presentes na literatura, orientada pelo levantamento bibliográfico sobre gênero e música e sobre a cena musical em Brasília, sistematizado no Capítulo 2, que funciona como interlúdio na tese. Em seguida, realizou-se a **revisão de categorias culturais**, mediante exercício sistemático de autorreflexão sobre minhas próprias experiências, disposições e associações como pesquisadora, cantora e compositora inserida no campo investigado, desdobrado no prólogo.

A partir dessas revisões, o roteiro semiestruturado foi organizado em dois blocos. O primeiro, deliberadamente orientado por perguntas de caráter pessoal e biográfico, como sugere McCracken (1988), a fim de construir um terreno familiar e favorecer uma fala mais reflexiva, situada e expandida. E o segundo, mais aberto, voltado aos processos de composição, produção, gravação, circulação e atuação na cena musical; neste caso, foram pensadas perguntas mais amplas que pudessem operar como disparadores de memória, associação e interpretação, a exemplo de “*como começou sua história na música*” e o “*o que*

*te move a compor*”. Em muitos casos, essas questões serviram como ponto de partida, permitindo que as prioridades das próprias colaboradoras orientassem o curso da conversa.

Ao longo do trabalho de campo, esse roteiro foi progressivamente ajustado, de modo a aprofundar temas emergentes e manter a entrevista como espaço relacional de produção compartilhada de sentidos. A transcrição das entrevistas foi realizada com apoio de ferramentas digitais<sup>32</sup>, seguidas de revisão manual criteriosa.

Algumas conversas se estenderam posteriormente por meio de mensagens e áudios trocados via WhatsApp. Esses contatos não integraram formalmente as entrevistas longas, mas foram utilizados como complementações pontuais ao longo da pesquisa, com a anuência das artistas, sobretudo para atualização de informações, esclarecimento de dúvidas ou aprofundamento de temas abordados anteriormente. Quando relevantes para a análise, esses intercâmbios foram incorporados ao corpus empírico da investigação.

A terceira etapa correspondeu à emergência de **categorias culturais** a partir das narrativas produzidas nas entrevistas, isto é, à identificação de termos, valores, tensões e esquemas de interpretação mobilizados pelas próprias artistas para dar sentido às suas práticas e trajetórias. Por fim, a quarta etapa consistiu na produção e no refinamento de **categorias analíticas**, entendida como movimento de tradução interpretativa no qual essas categorias culturais foram colocadas em relação com o referencial teórico mobilizado.

Na presente pesquisa, essas etapas analíticas foram operacionalizadas por meio de um processo iterativo de leitura, comparação e reorganização do material empírico. Inicialmente, realizei um mapeamento temático das 17 entrevistas, identificando tópicos recorrentes nas narrativas relacionados a trajetórias, condições de trabalho e percepções acerca da cena musical do Distrito Federal. Nesse primeiro momento, destacaram-se temas como experiências de machismo e questionamentos de legitimidade profissional, tensões entre periferia e Plano Piloto na circulação musical, a importância das redes de apoio entre artistas, bem como a presença de espiritualidade e ancestralidade nos processos criativos.

Em seguida, esses temas foram sistematizados em um mapa de convergências, no qual passei a observar como determinados tópicos atravessavam diferentes entrevistas e apareciam associados a experiências semelhantes. Esse procedimento permitiu identificar

---

<sup>32</sup> Para a transcrição das entrevistas foi utilizada a ferramenta digital Transkriptor, baseada em reconhecimento automático de fala. As transcrições geradas foram posteriormente revisadas manualmente, mediante escuta integral dos áudios, a fim de corrigir eventuais imprecisões e assegurar fidelidade às falas das colaboradoras.

padrões narrativos compartilhados entre as interlocutoras. Relatos de descredibilização técnica e exigência de “provas” de competência dirigidas a mulheres, por exemplo, apareceram de forma recorrente nas entrevistas, configurando um eixo relacionado às desigualdades de gênero e às disputas por legitimidade no campo musical. De modo semelhante, diversas artistas narraram tensões entre circuitos culturais do Plano Piloto e das regiões periféricas do Distrito Federal, destacando barreiras simbólicas e materiais de acesso a palcos, editais e oportunidades de circulação.

A partir dessas convergências, elaborei um conjunto inicial de categorias temáticas preliminares, que procuravam agrupar experiências e interpretações recorrentes no material empírico. Entre essas categorias estavam, por exemplo, a figura da artista-produtora e o papel das redes de colaboração na viabilização da música autoral, as relações entre gênero, raça e credibilidade no campo musical, as disputas em torno da visibilidade e das lógicas de mercado, bem como a dimensão de espiritualidade e ancestralidade presente em diferentes narrativas sobre o fazer musical. Essas categorias funcionaram inicialmente como hipóteses analíticas, orientando novas leituras das entrevistas e permitindo reorganizar o material empírico em conjuntos temáticos mais amplos.

Em um terceiro momento, essas categorias foram cotejadas com as incidências qualitativas observadas no formulário digital aplicado junto a um universo mais amplo de participantes da cena musical investigada. Esse cruzamento permitiu verificar em que medida determinadas questões identificadas nas entrevistas também apareciam no levantamento ampliado, reforçando a relevância de alguns eixos analíticos para compreender a configuração contemporânea da cena autoral em Brasília.

O processo implicou sucessivos movimentos de aproximação e reorganização do material empírico, nos quais as categorias foram ajustadas, combinadas ou desdobradas até a consolidação dos eixos analíticos que estruturam os capítulos da tese. Trata-se, portanto, de um percurso interpretativo construído no diálogo contínuo entre entrevistas, mapeamentos temáticos e levantamento ampliado da pesquisa, em consonância com a lógica analítica da entrevista longa descrita por McCracken (1988).

### *1.2.5 Formulário digital*

Em novembro de 2024, participei de um encontro preparatório para o 1º Fórum de Cantoras do Distrito Federal, iniciativa voltada à articulação de mulheres de diferentes gerações, estilos e trajetórias na cena musical de Brasília. Estavam presentes tanto artistas que já haviam concedido entrevistas longas quanto outras conhecidas apenas por meio do mapeamento. A conversa trouxe à tona desafios no campo musical de Brasília: fragmentação da cena, escassez de palcos, fragilidade do reconhecimento institucional e ausência de dados sistematizados sobre quem são essas artistas, que estilos cantam e onde se apresentam.

Ao falar sobre esta pesquisa no encontro, fui recebida com entusiasmo. Embora já reunisse um número expressivo de nomes, o mapeamento inicialmente realizado no âmbito desta investigação não contemplava variáveis elencadas fundamentais pelas próprias artistas na ocasião, como idade, região administrativa de moradia, identidade de gênero, raça/etnia e gêneros musicais. Diante desse diagnóstico, decidi criar e aplicar um formulário digital como desdobramento metodológico. O instrumento foi concebido como forma de ampliar e aprofundar o mapeamento e como devolutiva social, reunindo informações úteis para as próprias artistas e para eventuais formulações de políticas públicas.

Aplicado em 2025, o formulário abordou perfis artísticos, territorialidades, trajetórias profissionais e percepções sobre políticas públicas de fomento e sobre o mercado da música no Distrito Federal. O questionário (APÊNDICE C) foi aplicado por meio da plataforma *Google Forms*, mas sua circulação seguiu a lógica relacional que orientou esta pesquisa desde o início. Em vez de uma divulgação aberta e impessoal, priorizei o contato direto com as artistas, mediante mensagens individuais, principalmente via WhatsApp e Instagram. Nesse processo, apresentei os objetivos da investigação, esclareci dúvidas e respeitei o tempo e a disponibilidade de cada participante.

Embora o foco central da tese recaia sobre compositoras, optei por incluir também intérpretes, atendendo a demanda observada no encontro e reconhecendo que muitas manifestaram, no decorrer do trabalho de campo, o desejo de desenvolver e lançar produções autorais. Ao todo, entrei em contato com 288 artistas e 15 projetos coletivos formados majoritariamente por mulheres. Desse universo, recebi 157 respostas ao formulário digital, sendo **156 consideradas válidas** (APÊNDICE D), porque uma artista respondeu duas vezes. As respostas foram recebidas entre 30 de janeiro e 19 de março de 2025.

Das 17 colaboradoras que participaram das entrevistas longas, 11 também responderam ao formulário, reforçando a complementaridade entre os dois procedimentos metodológicos. O formulário digital permitiu, assim, ampliar o campo, identificar padrões, recorrências e assimetrias, e produzir uma cartografia mais abrangente da cena musical autoral protagonizada por mulheres e pessoas de gêneros dissidentes em Brasília.

#### *1.2.4 Mapeamentos*

Os mapeamentos desenvolvidos nesta pesquisa dialogam com a proposta de etnografia multissituada formulada por George Marcus (1995) e foram realizados a partir de diferentes modos de seguir conexões no campo empírico. Esses modos incluem acompanhar pessoas, produções, narrativas, trajetórias e conflitos, permitindo a construção progressiva de um objeto cujos contornos se definem no próprio percurso da investigação.

Para o autor, o procedimento de seguir o curso dos processos culturais não tem por objetivo elaborar uma representação holística. A etnografia multissituada é concebida, antes, como um exercício de mapeamento de terrenos, no qual o objeto de pesquisa é a formação cultural produzida em diferentes locais e construída no decorrer da investigação. Nessa perspectiva, não se estabelecem dicotomias entre o “global” e o “local”. O mapeamento resulta, assim, de um trajeto contingente, definido pelo caminho seguido na pesquisa e pelas relações que se tornam visíveis ao longo desse percurso, dispensando macroconstruções que antecedam ou organizem de antemão o desenho etnográfico.

Essa forma de conceber o objeto encontra desdobramento produtivo no campo dos estudos sobre música, especialmente na discussão de Simone Pereira de Sá (2013) sobre cenas musicais. Ao retomar criticamente a noção de cena, a autora a compreende a partir articulações entre redes, circuitos de circulação, práticas de sociabilidade e mediações técnicas, observáveis tanto em espaços urbanos quanto em ambientes digitais. A cena, nesse sentido, configura-se a partir de conexões entre atores, objetos, plataformas e discursos, deixando rastros materiais e simbólicos passíveis de acompanhamento empírico.

Tomando como base essas articulações entre a noção de cena musical desenvolvida por Simone Pereira Sá (2013) e os procedimentos de seguir conexões e rastros em diferentes sites, propostos por George Marcus (1995), que foram operacionalizados os mapeamentos nesta tese. Na fase inicial desta investigação, construí um mapeamento de artistas mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que atuam na cena musical de Brasília a partir de diferentes

fontes, como o festival *Brasília Somos Nós*, as 40 primeiras edições da revista *Traços* (2015–2020), além do acompanhamento sistemático de perfis artísticos no Instagram e no Spotify. Esse levantamento exploratório foi complementado por consultas a matérias jornalísticas, blogs e sites especializados em cultura, bem como a resultados de editais públicos, como o Edital FAC Brasília Multicultural nº 6/2021.

Paralelamente, em conversas informais e no decorrer das entrevistas longas, surgiam indicações de novos nomes, ampliando organicamente esse quadro de referências. Essa dinâmica aproximou-se do que Dulce Mazer (2017) descreve como técnica de “bola de neve” ou “cadeias de referência”, entendida como procedimento de ampliação da cartografia da cena musical a partir das próprias redes de relação entre os sujeitos investigados. Nesse processo, as indicações funcionam como indicadores das posições ocupadas, dos reconhecimentos em circulação e dos circuitos de pertencimento acionados na própria cena, ao mesmo tempo em que viabilizam o acesso a novos nomes. O êxito da ampliação do mapeamento relacionou-se, assim, ao interesse de participantes em colaborar com a tese.

Como desdobramento desse processo, organizei uma planilha contendo nomes artísticos, perfis em redes sociais e as fontes de onde cada referência havia emergido. Ao final dessa etapa, realizada entre 2021 e o primeiro semestre de 2022, foram identificadas 127 artistas que se autodeclaravam mulheres (cis ou trans/travestis) ou pessoas não binárias atuantes no DF, além de 22 projetos musicais compostos majoritariamente por mulheres. No decorrer da pesquisa, esse levantamento foi constantemente atualizado para incorporar mudanças nos percursos, como alterações de nome artístico, deslocamentos territoriais, reorganizações de perfis digitais e processos de transição de gênero.

A partir da articulação entre o mapeamento inicial e os dados do formulário digital, consolidou-se, ainda, um mapeamento específico das artistas com obras lançadas na plataforma Spotify (APÊNDICE E). Esse recorte possibilitou documentar a produção fonográfica e observar a evolução dos lançamentos ao longo do tempo. Ao todo, foram identificadas 3.537 músicas, vinculadas a 138 artistas, sistematizadas em uma tabela que reúne informações sobre nome artístico, perfil no Spotify, título do trabalho, tipo de lançamento (single, EP ou álbum), número de faixas e ano de lançamento. Esses procedimentos de acompanhamento e de sistematização de rastreamentos operaram como dispositivo de documentação da produção autoral e como ferramenta analítica, permitindo observar padrões, recorrências e transformações na cena musical de Brasília.

### **1.3 Implicações teóricas e éticas do trabalho de campo**

Era novembro de 2021. Em um reencontro presencial entre colegas que atuam na cultura, tive contato com uma cantora e compositora da cena musical de Brasília. Comentei minha admiração por seu trabalho musical e por sua atuação e representatividade na cidade e, naquele mesmo momento, convidei-a a integrar esta pesquisa como artista colaboradora. O convite foi direto, assim como a resposta. Após ouvir a proposta, a artista agradeceu, mas afirmou que preferia que a investigação fosse conduzida “por uma das nossas”, referindo-se a mulheres negras.

O episódio tornou-se um ponto de inflexão metodológico e ético desta tese, ao explicitar os limites e as tensões inerentes à produção do conhecimento em posições situadas: o lugar de uma mulher branca cisgênero ao investigar experiências de mulheres racializadas e de pessoas de gêneros dissidentes no Distrito Federal, bem como as assimetrias raciais, de gênero e de poder implicadas no próprio gesto de pesquisar.

Essa interpelação empírica aproximou esta tese de reflexões desenvolvidas por Ochy Curiel (2019), que analisa criticamente a produção acadêmica feminista a partir da noção de colonialidade do saber. A autora argumenta que, mesmo em campos que se apresentam como críticos, a incorporação de sujeitos racializados tende a ocorrer sem questionar as hierarquias raciais, de classe, de gênero e de sexualidade que estruturam os regimes de conhecimento. Nessas formulações, a diferença é frequentemente mobilizada como objeto de análise, enquanto os saberes e as práticas políticas produzidos por mulheres racializadas permanecem subordinados às lógicas acadêmicas hegemônicas. Ao afirmar que preferia que a pesquisa fosse conduzida por “uma das nossas”, a artista tensionava diretamente esse quadro, recolocando no centro do debate quem produz conhecimento, a partir de quais posições situadas e sob quais condições políticas essa produção se legitima.

A desconfiança em relação à produção do conhecimento acadêmico encontra respaldo na própria história da etnografia, marcada por relações assimétricas nas quais grupos e sociedades foram frequentemente classificados como “primitivos”, “inferiores” ou “não civilizados”. Como observa James Clifford (2002), a autoridade etnográfica clássica só passou a ser tensionada de forma mais sistemática a partir da segunda metade do século XX, no contexto de redistribuição do poder colonial, da crise de consciência da antropologia diante do imperialismo e da emergência de movimentos políticos e culturais que deslocam o monopólio ocidental sobre a produção do conhecimento.

Essas problematizações dialogam com a reflexão de Donna Haraway (1995) acerca da objetividade científica e de suas implicações políticas e epistemológicas. Ao criticar o ideal de uma objetividade neutra e universal, a autora propõe uma concepção de objetividade fundada na corporificação, na parcialidade e na localização dos saberes. Para Haraway (1995), toda produção de conhecimento está ancorada em posições situadas e em práticas de visualização específicas, o que torna a responsabilidade epistemológica indissociável do ato de conhecer. Nessa perspectiva, objetividade não diz respeito à transcendência de limites nem à pretensão de ver “de lugar nenhum”, mas à capacidade de assumir onde se está, de onde se vê e sob quais mediações técnicas, históricas e políticas o conhecimento é produzido.

É nesse sentido que a autora afirma que “a alternativa ao relativismo são saberes parciais, localizáveis, críticos, apoiados na possibilidade de redes de conexão, chamadas de solidariedade em política e de conversas compartilhadas em epistemologia” (Haraway, 1995, p. 23). Produzir conhecimento implica, assim, comprometer-se com uma visão desde um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado, cuja parcialidade é condição de uma objetividade feminista responsável.

Essa formulação de Donna Haraway (1995) é considerada por George Marcus (1995) como talvez a declaração mais eloquente do contexto reflexivo e da importância da etnografia multissituada, na medida em que desloca qualquer pressuposto de observação a partir de um ponto elevado, exterior ou “de lugar nenhum”. Para o autor, a reflexividade define-se como dimensão do método, inseparável do próprio processo de mapeamento. A identificação cognitiva e intelectual entre quem pesquisa e sujeitos situados de maneiras diversas faz com que discursos, interesses e regimes de saber se sobreponham, localizando a etnógrafa no interior do terreno que ela própria acompanha e constrói. A reflexividade emerge, assim, do encontro entre posições situadas e identificações ambivalentes, de modo que o conhecimento produzido se mostra inseparável das relações, dos conflitos e das sobreposições de perspectivas que integram o trabalho etnográfico.

À luz desses deslocamentos críticos, as artistas colaboradoras são compreendidas como partícipes da própria constituição do trabalho investigativo. Suas indicações, conexões, deslocamentos e problematizações incidiram diretamente sobre o desenho do campo e sobre as escolhas metodológicas e analíticas adotadas. O campo configurou-se, assim, como um espaço de produção compartilhada de conhecimento, construído no curso das interações e do acompanhamento das relações que o constituem.

Por essa razão, adoto o termo “colaboradoras da pesquisa”, em lugar de “informantes” ou “interlocutoras”, expressões associadas a modelos extrativistas. Essa escolha metodológica, ética e política dialoga com perspectivas decoloniais (Curiel, 2019, 2020; Hollanda, 2020; Lugones, 2014, 2020; Walsh, 2013), que compreendem a produção de conhecimento como prática coletiva, situada e indissociável das lutas políticas e dos processos de fazer-pensar compartilhados. Ao tornar visíveis essas escolhas, a tese assume seu caráter situado e relacional, reconhecendo que teoria, método e empiria se constroem de forma indissociável ao longo do percurso investigativo.

#### **1.4 Trilha sonora do capítulo**

O encerramento deste capítulo incorpora uma trilha sonora concebida como recurso complementar de leitura, alinhado à lógica de bricolagem que estrutura a investigação e articula empiria, procedimentos metodológicos e referenciais teóricos. A dimensão sonora é integrada ao próprio modo de construção do campo, reconhecendo a escuta como forma de aproximação, compreensão e relação com o universo pesquisado.

A curadoria reúne produções instrumentais de mulheres e de pessoas de gêneros dissidentes atuantes na cena musical de Brasília, propondo percursos de escuta que dialogam com as assimetrias de visibilidade associadas a marcadores sociais e às dinâmicas da indústria fonográfica digital. Ao agrupar trabalhos frequentemente diluídos no fluxo contínuo de lançamentos, a seleção tensiona regimes hegemônicos de circulação e atenção, ampliando possibilidades de encontro com essas produções. A *playlist*, criada no Spotify<sup>33</sup>, assume-se como seleção situada, parcial e implicada, em consonância com reflexões metodológicas e éticas que orientam a tese. Ao acompanhar a leitura, a experiência sonora funciona como extensão sensível do percurso investigativo e sinaliza a passagem aos capítulos seguintes, nos quais essas práticas serão retomadas sob outras chaves.

#### ***O Corre da Arte #01***

<https://open.spotify.com/playlist/1jWVEr063DURWBPw7AeNi7>

Boa escuta!

---

<sup>33</sup> A escolha do Spotify relaciona-se ao fato de essa plataforma integrar o cotidiano de circulação e de curadoria musical no campo investigado, sendo amplamente utilizada por artistas, produtoras e público.

## CAPÍTULO 2 – INTERLÚDIO: BREVE HISTÓRIA DA MÚSICA NA (E SOBRE A) CAPITAL

*Em Goiás tem paz. Invejo o relacionamento goiano,  
muito sexo e pouco pano. Mordi um pequi por engano.*<sup>34</sup>

Façamos um breve exercício de imaginação. Feche os olhos (ou mantenha-os abertos, se preferir) e observe as primeiras imagens que vêm à mente ao pensar em “Brasília”. Se o que surge são as torres gêmeas do Congresso Nacional, com suas cúpulas côncava e convexa, ou a cena de políticos de terno e gravata esbravejando na tribuna e articulando acordos questionáveis, saiba que essa associação não é incomum. Em viagens a outros estados, deparei-me inúmeras vezes com esse imaginário, frequentemente acompanhado de comentários que projetam sobre a cidade a desconfiança dirigida à política brasileira. Inaugurada em 21 de abril de 1960 como nova sede do poder federal, Brasília tornou-se palco do vaivém de deputados e senadores provenientes de todas as regiões do país.

Mas Brasília não se resume à política nem à sua arquitetura monumental. Brasília é cidade. Nela, suas *gentes* (não à toa, escrevo no plural) transitam, trabalham e (re)inventam a cidade, muitas vezes alheias aos acontecimentos da política nacional. Para quem habita a materialidade dura dos ideais modernos que lhe deram “asas”, a capital se apresenta como cenário do cotidiano, permeado de sonhos e desilusões, oportunidades e exclusões, bricolagens e negociações. Como propõem Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2019), tendo como horizonte epistemologias afrobrasileiras e indígenas, a cidade pode ser pensada como “encruzilhada”: um lugar de possibilidades e de contato entre sabedorias, origens e experiências diversas. Nas palavras dos autores, a “encruzilhada é o tempo e espaço onde se desferem os contragolpes do homem comum” (Simas e Rufino, 2019, p. 16).

Assim, ao investirmos olhares e escutas à Brasília, não nos deixemos distrair pela imponência de suas edificações. É o que também nos recomenda a poeta e pesquisadora Liziane Guazina (2010) na crônica “Saquei qual é a tua, Brasília”. A autora descreve a frieza com que a cidade recebe os “forasteiros” que, paradoxalmente, a construíram: “Tu não abraças quem chega. Olha à distância. Do alto das torres do Congresso. Esperas sempre que se faça o primeiro gesto” (Guazina, 2010, p. 179). Ao mesmo tempo, sugere que as avenidas

---

<sup>34</sup> Trecho da canção *Que Sacro*, composta por Maria Victória Carballar, sob o nome artístico Puta Romântica. Disponível em <https://youtu.be/Rb9MEP5HGWo?si=RTz30dIK5NiUPXjE>. Acesso em 14 jan. 2026.

largas e o desenho do avião não enganem quem chega: “É preciso olhar de perto. Tu tens muitas almas” (Guazina, 2010, p. 179).

Esta tese é, antes de tudo, sobre essas “muitas almas” que habitam, cantam e ressignificam o concreto da capital planejada. É sobre a arte que emerge da (e na) vivência de seus espaços. A leitura poética de Liziane Guazina (2010) oferece, assim, uma chave para pensar Brasília além de sua arquitetura, ressaltando dimensões afetivas presentes na capital, frequentemente eclipsada por seus símbolos oficiais. Ainda que marcada por imagem de frieza e de distanciamento, Brasília se revela, a quem se aproxima, como uma cidade formada por relações construídas no espaço e no tempo, acessíveis por meio de escutas e olhares atentos.

É nesse intervalo, entre a experiência o concreto monumental, que a música se inscreve como mediação sensível, operando no corpo e a partir dele. Como indicam Liv Sovik, Lucas Murari e Maria Fantinato (2020), “a música tem poder encantatório, faz o corpo mexer, pode convocar o ouvido passivo à audição atenta. Ela é etérea, mas pode criar em nós, aparentemente do nada, energia e movimento” (Sovik, Murari e Fantinato, 2020, p. 1). Esse poder encantatório despertou, em mim, tamanho deslumbre que fiz da música, bem como das dinâmicas sociotécnicas que a envolvem, objeto desta investigação, tendo Brasília como *locus* privilegiado.

Partindo de articulação entre corpo e encantamento, a música atua como mediação capaz de reconfigurar e (re)encantar o espaço urbano, abrindo brechas sensíveis por onde circulam afetos, memórias e pertencimentos. Como propõem Simas e Rufino (2019), é por meio do encanto que “os saberes se dinamizam e pegam carona nas asas do vento, encruzando caminhos, atando versos, desenhando gestos, soprando sons, assentando chãos e encarnando corpos. Na miudeza da vida comum os saberes se encantam, e são reinventados os sentidos do mundo” (2019, p. 8). Nesse registro, as práticas musicais de mulheres e de pessoas de gêneros dissidentes tanto produzem sentidos quanto intervêm na cidade, tornando audíveis as “muitas Brasília”, com suas “muitas almas”.

Compreender essas práticas em contextos historicamente marcados por desigualdades exige situar a história urbana e sociocultural de Brasília como campo de disputas, hierarquias e mediações. Este capítulo se configura, assim, como um interlúdio analítico voltado a compreender como a cidade foi organizada, imaginada e vivida, e como essas configurações incidem, no presente, sobre os modos de fazer música na capital.

## 2.1 Concreto, utopia e cotidiano: a cidade planejada e a cidade vivida

Projetada por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, a capital foi erguida em tempo recorde: três anos e dez meses. Niemeyer (1999) descreve sua primeira visita ao local, na companhia do então presidente Juscelino Kubitschek, e a hesitação inicial diante daquele “imenso deserto” localizado no território do estado de Goiás. O entusiasmo de JK, contudo, dissipou incertezas: “logo me convenci de que naquele lugar, naquele fim de mundo, surgiria dentro de poucos anos a nova capital do nosso país” (Niemeyer, 1999, p. 110). Nascida sob ideais modernos, a cidade provocou reações de admiração e perplexidade, como registrou Clarice Lispector na crônica “Nos primeiros começos de Brasília”<sup>35</sup>: “os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil. Eles ergueram o espanto deles, e deixaram o espanto inexplicado” (Lispector, 1999, p. 193).

Segundo Sophia Beal (2015), logo após seu rápido surgimento, Brasília tornou-se a quarta cidade mais populosa do país e a maior do mundo entre aquelas criadas no último século: “esse amálgama de excentricidades influencia os moradores e visitantes da capital” (p. 65). Em contraste com os ideais de progresso associados à sua fundação, a cidade figura entre as mais desiguais do Brasil<sup>36</sup>. Essas desigualdades extrapolam o acesso à moradia, ao transporte e a serviços urbanos, incidindo também sobre circulação, produção cultural e construção de trajetórias artísticas. Na música, tais assimetrias se expressam na concentração de equipamentos culturais, oportunidades de visibilidade e circuitos de legitimação em regiões específicas, afetando de modo particular mulheres e pessoas de gêneros dissidentes.

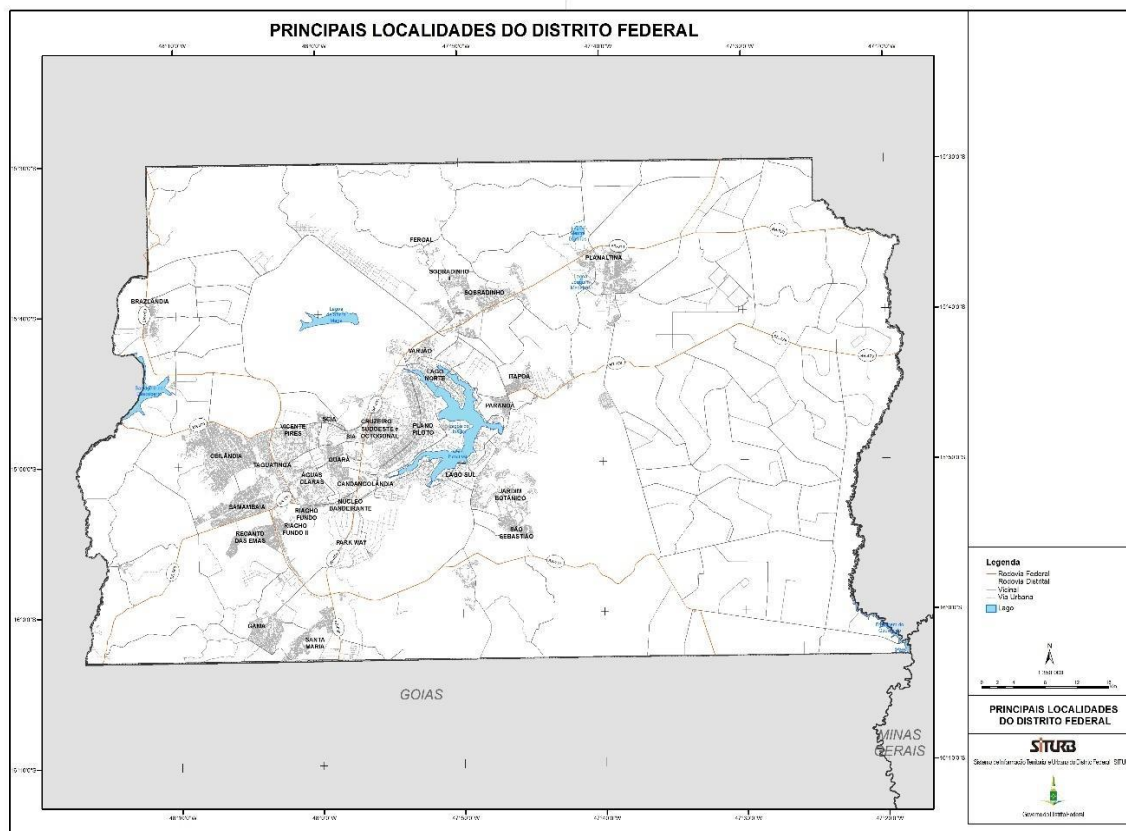
A própria definição do que se entende por “Brasília” é objeto de disputas. O termo pode designar apenas o Plano Piloto ou o conjunto do Distrito Federal, composto atualmente por 35 Regiões Administrativas (Figura 6). Como assinala o linguista Newton Vieira Lima Neto (2018), “quase tão difícil quanto compreender o abismo sociocultural e econômico entre o centro e a periferia da Capital da República é se enveredar pela terminologia utilizada para designar suas delimitações geográficas” (Lima Neto, 2018, p. 68).

---

<sup>35</sup> O texto consta na coletânea “A descoberta do mundo” (1999), que reúne 468 crônicas publicadas por Clarice Lispector em coluna semanal no Jornal do Brasil entre agosto de 1967 e dezembro de 1973.

<sup>36</sup> Produzido pelo Instituto de Estudos Socioeconômicos (Inesc), com apoio da Oxfam Brasil, a 5ª edição do Mapa das Desigualdades analisa questões raciais, de gênero e de classe a partir da última Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios (IBGE/2021). Disponível em: <https://inesc.org.br/wp-content/uploads/2023/04/mapa-das-desigualdades-versao-digital.pdf?x69356>. Acesso em: 17 mai 2024.

**Figura 6 – Mapa com as principais localidades do Distrito Federal**



*Fonte: site do GDF.*

Originalmente, Brasília foi concebida como a capital federal situada dentro do território do DF, enquanto as demais áreas eram denominadas “cidades-satélites”. Como explica Luiz Alberto Gouvêa (1995), a política habitacional operou como instrumento de segregação, afastando trabalhadores radicados na capital da sede do poder e dos empregos no Plano Piloto. Além de serem obrigados a morar em localidades distantes do trabalho, esses grupos passaram a arcar com a tarifa de transporte urbano mais elevada do país, quase sempre com acesso precário à infraestrutura urbana e a serviços públicos. Segundo o autor, “muralhas horizontais” de 30 km de extensão separaram o Plano Piloto de cidades-satélites, estratégia implementada pelo poder público “a serviço da exclusão e controle das classes vistas como ‘perigosas’ pelos governos e militares” (Gouvêa, 1995, p. 9).

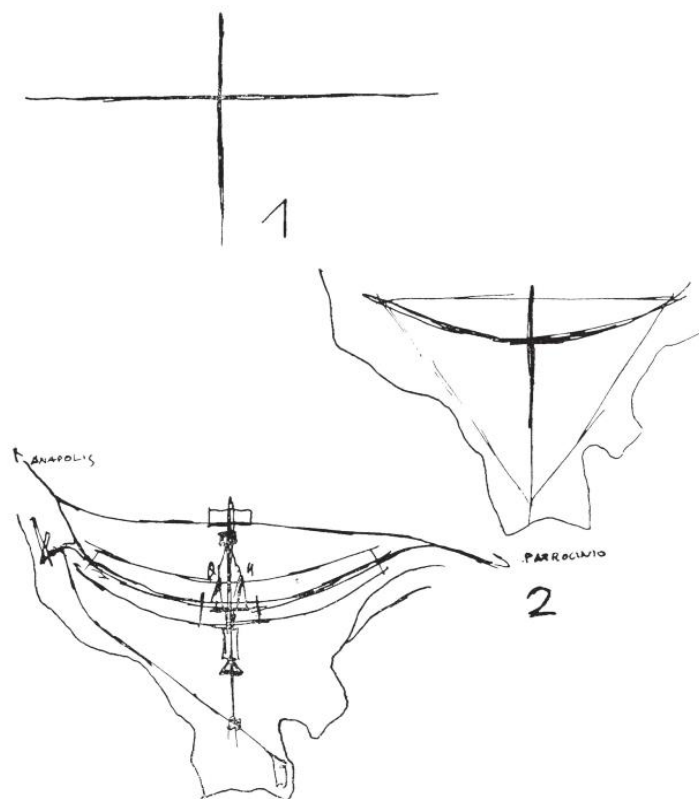
Em 1964, a nomenclatura “cidades-satélites” foi substituída por “Regiões Administrativas”, sendo Brasília uma delas. Ainda assim, a dicotomia entre o Plano Piloto

– onde se concentram os principais órgãos do governo federal – e as demais regiões permaneceu fortemente enraizada no imaginário local, como observa Lima Neto (2018):

A oposição entre o centro e a periferia desde a inauguração figurou popularmente como Plano vs. satélites. Assim, sair da Asa Norte para visitar o Catetinho – o primeiro palácio presidencial –, nos arredores do Gama, não significa sair de Brasília, senão do Plano. Morar em Planaltina e estudar na Asa Sul, tampouco significa deslocamentos a Brasília, senão ao Plano. (Lima Neto, 2018, p. 68)

A indefinição terminológica também aparece na legislação, que alterna entre “Brasília” e “Plano Piloto” em diferentes instrumentos jurídicos (Lima Neto, 2018). Em 1989, por exemplo, a então Região Administrativa de Brasília foi renomeada como Plano Piloto, decisão revogada no ano seguinte. Documentos jurídicos de maior relevância, como a Constituição Federal de 1988, continuam a tratar Brasília como uma região específica dentro do Distrito Federal, sugerindo que, para essas instâncias superiores, a capital corresponde ao traçado original proposto por Lúcio Costa (Figura 7).

**Figura 7** – Traçado original do Plano Piloto proposto por Lúcio Costa



*Fonte: Relatório do Plano Piloto de Brasília, submetido por Lúcio Costa ao “Edital para o Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil”, de 30/09/1956.*

No cotidiano, entretanto, o termo “Brasília” é amplamente utilizado como sinônimo de Distrito Federal. Lima Neto (2018) registra que, em interações com pessoas de outros estados, habitantes do DF tendem a se apresentar como “de Brasília”, e não “do Distrito Federal” ou de suas Regiões Administrativas. Para o autor, “tratar *Brasília* por *Distrito Federal* parece estar em consonância com a terminologia verdadeiramente utilizada pela população da capital” (Lima Neto, 2018, p. 73).

Entre moradores, no entanto, persiste sentimento de oposição entre centro e periferia. Além de categorias como “candango” e “brasiliense”<sup>37</sup>, que carregam conotações sócio-históricas distintas, circulam designações regionalizadas, como “ceilandense” ou “taguatinguense”. Como sintetiza o autor, “a adoção de uma ou outra forma tem a ver com razões históricas e identitárias” (Lima Neto, 2018, p. 70). Essas classificações organizam hierarquias de circulação e reconhecimento no cotidiano da cidade, incidindo sobre a forma como as artistas são percebidas, os espaços aos quais têm acesso e os circuitos nos quais conseguem se inserir. Na música, produzem diferenças entre quem circula no Plano Piloto e quem constrói sua atuação a partir das Regiões Administrativas.

Nesta investigação, acompanho esse uso corrente entre habitantes da capital, incluindo colaboradoras da pesquisa, e emprego o termo “Brasília” para referir-me à totalidade do Distrito Federal. Tal uso se apresentou já em minha primeira incursão em campo, no festival *Brasília Somos Nós*, realizado em abril de 2020, quando a capital completava 60 anos. Em publicações no Instagram, o evento enunciava: “Somos as linhas sonoras dessa história. As autoras, contadoras e cantoras das histórias. Nossos traços e rabiscos formam, muito além da imagem, a co-construção artística dessa cidade”.<sup>38</sup> Inspirada por essa formulação, mergulhei em narrativas sobre a música feita na (e sobre a) capital a fim de identificar presenças, ausências e disputas que estruturam a cena musical local, especialmente no que diz respeito à atuação de mulheres e de pessoas de gêneros dissidentes.

Neste capítulo, realizo um breve percurso pela história da música em Brasília, destacando a presença de mulheres, ainda que de modo parcial e situado. A construção do

---

<sup>37</sup> O termo “candango” designa os migrantes que vieram de diversas regiões do país para trabalhar na construção de Brasília, especialmente nos anos que antecederam sua inauguração. Já “brasiliense” é utilizado para se referir às pessoas nascidas no Distrito Federal ou que cresceram na cidade após sua fundação.

<sup>38</sup> Trecho de legenda publicada pelo festival *Brasília Somos Nós* em 19 de abril de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B\\_J9kfhFFeu/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWF1ZA==](https://www.instagram.com/p/B_J9kfhFFeu/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWF1ZA==). Acesso em: 29 out. 2025.

capítulo decorre do processo de revisão de categorias analíticas proposto por Grant McCracken (1988). Essa etapa implica o retorno sistemático à literatura para identificar lacunas, refinar problemas e orientar a análise do material empírico. Ao percorrer esse trajeto, aproximamo-nos do contexto contemporâneo no qual esta pesquisa se desenrola.

## 2.2 “Que cidade mora na música?”: breve história da música em Brasília

Voltemos ao nosso exercício inicial de abrir espaço para a imaginação: e quando você pensa na **música de Brasília**, o que lhe vem à mente? Para muitas pessoas, a resposta imediata seria o *rock*. Essa associação resulta de processos históricos de visibilização, legitimação e memória cultural que marcaram a cena musical da capital. Nos anos 1980, Brasília se consolidou como um dos principais polos do *rock* nacional, sendo berço de bandas como Legião Urbana, Plebe Rude, Paralamas do Sucesso e Capital Inicial. O reconhecimento do gênero musical como Patrimônio Cultural Imaterial do Distrito Federal<sup>39</sup>, em 2016, formalizou institucionalmente essa relevância.

Refletir sobre heranças culturais do rock dos anos 1980, cujas canções ainda hoje são entoadas em rodas de violão Brasília adentro e afora, conduz a outras questões: que musicalidades fizeram parte dos primeiros anos da capital? Que outras expressões coexistiam naquele período? O que aconteceu com o cenário musical desde então? De que maneira transformações socioculturais, tecnológicas, midiáticas, territoriais e mercadológicas das últimas quatro décadas impactaram a música local? Como as cenas musicais se configuram atualmente em Brasília? Ou, ainda, é possível falar em cenas musicais na capital contemporânea? Esta tese não pretende responder exaustivamente a todas essas questões; algumas delas, contudo, emergiram ao longo do percurso, entre observações em campo e relatos de colaboradoras da pesquisa.

A formulação dessas questões mostra que a história da música em Brasília se dá em um campo de disputas por visibilidade, reconhecimento e pertencimento. Essas disputas incidem tanto sobre quais gêneros são lembrados e valorizados quanto sobre quais sujeitos e trajetórias permanecem à margem dos relatos consagrados. Antes de voltar olhares e escutas ao presente, proponho uma viagem ao passado, guiada por acontecimentos históricos, canções e por narrativas que elas nos contam.

---

<sup>39</sup> O *rock* foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Distrito Federal por meio da Lei Distrital nº 5.615/2016.

A pergunta que dá título a esta seção retoma a indagação formulada por Eladio Oduber Palencia (1997) em dissertação homônima: “*Que cidade mora na música?*”. O autor investiga imaginários construídos mediante canções que tematizam Brasília entre 1956 e 1996. Ao conceber a canção como domicílio simbólico da cidade, propõe um deslocamento instigante: a canção deixa de ser apenas “feita para a cidade” e passa a ser, ela mesma, cidade em construção. Como afirma, “a canção torna a cidade ‘legível’, a constitui e recria através da interpretação. Convida o ouvinte/intérprete a participar ativamente do processo de recriação do sentido porque no interior de sua estrutura são potencializadas as relações de representação e construção” (Oduber Palencia, 1997, p. 2). Ao longo dessas décadas, o que se revela é a presença de muitas “Brasílias” nas canções.

Esses imaginários compõem um mosaico sonoro que ajuda a compreender formas de habitar, significar e narrar a capital. Essa perspectiva permite pensar também quais vozes, corpos e experiências encontram lugar nesse espaço sonoro e quais permanecem sub-representadas. A pergunta “que cidade mora na música?” pode, assim, ser desdobrada em outra: quem pode morar nessa cidade cantada e sob quais condições de reconhecimento?

Outro autor que se dedica à história musical de Brasília é Severino Francisco, em *Da poeira à eletricidade* (2012), obra em que revisita “desde os shows improvisados em cima dos caminhões no meio da poeira dos acampamentos da construção até a eletricidade do rock e do rap” (Francisco, 2012, p. 13). Segundo ele, ainda antes da inauguração oficial, em 21 de abril de 1960, Brasília já inspirava produção musical expressiva: entre 1956 e 1963, compositores consagrados e anônimos criaram mais de 70 canções e peças instrumentais, entre guarânias, sambas, rojões, forrós, hinos, chorinhos, valsas, marchinhas e polcas.

O pesquisador identifica três tendências principais nessa produção: a primeira, entre 1955 e 1958, quando Brasília surge como “cidade-ideia” ou “cidade-projeto”, gerando intensa polêmica entre defensores e críticos da nova capital; a segunda, entre 1959 e 1960, momento marcado pelo assombro diante da “cidade-monumento” erguida no meio do cerrado, que inspira uma onda de hinos, marchinhas e sambas de exaltação; e o terceiro ciclo, entre 1960 e 1963, quando o êxtase inicial dá lugar a aproximações mais concretas e críticas, diante das desigualdades, tensões e contradições da cidade real.

Com abordagem distinta, mas igualmente reveladora, Clodomir Souza Ferreira (2008) analisa transformações na música de Brasília entre os anos 1990 e 2000, com foco na produção independente de CDs. Em sua tese *Impressões digitais da (in)dependência* (2008),

trabalho pioneiro no campo dos estudos sobre música na capital, o autor examina como a descentralização das redes de criação, gravação e circulação musical alterou a paisagem sonora da cidade. A originalidade da pesquisa reside, também, na posição situada do autor como pesquisador acadêmico e como musicista e compositor inserido na cena local. Essa dupla inserção permitiu acompanhar rearranjos produtivos, estéticos e relacionais que marcaram a chamada “explosão da diversidade” musical em Brasília no período.

Essas pesquisas oferecem aportes para compreender como a música participa da construção simbólica, social e material de Brasília em diferentes momentos de sua história. Ao acompanhar canções, cenas, circuitos, agentes e condições de produção, esses trabalhos tornam visíveis continuidades e inflexões nas maneiras de habitar, narrar e organizar a vida musical na capital. É com base nesse campo de descrições que esta pesquisa se posiciona, com foco em práticas musicais-midiáticas contemporâneas de mulheres e pessoas de gêneros que constroem, no presente, a história da música na capital federal.

### *2.2.1 Cidade-projeto: entre promessas e polêmicas*

**Brasília**  
*Um dia um engenheiro teve um grande ideal  
Trazer para o planalto  
a capital federal  
E foi assim que surgiu  
a Rádio Brasil Central  
O Palácio do Catete  
para Goiás ser transportado  
Será um feito de glória  
para este estado  
Brasília, Brasília, Brasília  
quer dizer progresso e grandeza de uma nação*<sup>40</sup>

Iniciemos esta travessia sonora pela primeira canção de que se tem notícia sobre a construção da nova capital: a guarânia “Brasília”, gravada em 1955 pelo Trio Amizade, grupo formado pelos músicos goianos Zé Micuim, Goiazinho e Goiá. Redescoberta por Severino Francisco (2012) a partir do acervo de Jorge Brito, a canção antecipa, em seus

---

<sup>40</sup> Trecho da música “Brasília” gravada em 1955 pelo Trio Amizade, formada pelos músicos goianos Zé Micuim, Goiazinho e Goiá. Disponível em: <https://youtu.be/ON8ib5zdkII?si=4ShAk9U486oE1Hk1>. Acesso em 09 abr. 2025.

versos, os eixos simbólicos que marcariam discursos em torno da cidade: um “grande ideal” de um engenheiro, a interiorização da sede do poder e o progresso como destino nacional.

Ao tomar essa canção como ponto de partida, interessa menos o registro da curiosidade histórica do que o reconhecimento do papel da música na construção simbólica de Brasília como projeto nacional. As narrativas musicais que emergem nesse período contribuem para naturalizar promessas de progresso, grandeza e unidade nacional. A música, assim, participa da legitimação simbólica do projeto urbano da capital, ao inscrevê-lo no plano sensível e afetivo.

A proposta de transferir a capital do Brasil remonta ao início do século XIX, com a chegada da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro. Já naquele período cogitou-se construir uma nova sede administrativa no interior do país, em território mais protegido e estrategicamente central. A ideia atravessou os séculos até se concretizar durante o governo de Juscelino Kubitschek, sob o lema ambicioso de realizar “cinquenta anos em cinco”. Como relembra Oscar Niemeyer, o próprio JK lhe confidenciou o desejo logo após eleito presidente: “Desta vez, vamos construir a capital do Brasil. Uma capital moderna. A mais bela capital deste mundo!” (Niemeyer, 1999, p. 109).

Uma vez transformada em plano concreto, Brasília passa a figurar, simultaneamente, como promessa e polêmica em narrativas musicais. De acordo com Severino Francisco (2012), as canções do período refletem essa ambivalência: algumas exaltam a ousadia do projeto desenvolvimentista, enquanto outras ironizam ou criticam a transferência da sede do poder. Marchinhas de carnaval, sambas, modinhas românticas e rojões de forró discutem, com leveza ou acidez, as vantagens e as mazelas da interiorização do governo federal.

Segundo o autor, havia entre cariocas o temor de que a alegria do samba e do carnaval se mudasse para Brasília junto com a migração de músicos do Rio de Janeiro. Esse movimento teve efeitos diretos na conformação da cultura musical da nova capital, especialmente no que diz respeito ao choro e ao samba: “O gosto pelo chorinho se irradiou de maneira ainda mais intensa, animado por uma constelação de virtuosos que migrou do Rio de Janeiro para a nova capital” (Francisco, 2012, p. 13 e 15).

Ao investigar as relações entre música, cultura e identidade em Brasília, Guilherme Carvalho (2015) destaca a presença do samba e do choro desde os primeiros anos de Brasília, com a atuação de músicos como Pernambuco do Pandeiro, convidado por Juscelino

Kubitschek em 1959, e Avena de Castro, autor de *Naquele tempo* (1961), considerado o primeiro registro fonográfico de um músico residente na capital.

A presença desses instrumentistas teceram uma linhagem que conectou o choro à paisagem sonora em formação no Planalto Central. Desse processo resultaria, anos mais tarde, a criação do Clube do Choro de Brasília, fundado em 1977. A posterior criação da Escola de Choro Raphael Rabello, em 1998, consolidou essa herança ao formar instrumentistas e difundir o choro como uma das expressões da identidade cultural da cidade. Esse processo de institucionalização, contudo, também estruturou dispositivos sociotécnicos de formação, legitimação e circulação no campo musical brasileiro. Ao articular ensino formal, redes profissionais, acesso a palcos, repertórios consagrados e reconhecimento simbólico, essas instituições passaram a operar como instâncias de consagração musical, concentrando capital cultural, técnico e relacional, sobretudo no Plano Piloto.

Essa concentração histórica contribui para compreender por que, décadas depois, artistas oriundas das periferias e de outros circuitos relatam experiências de desqualificação prévia e reconhecimento tardio. Relatos contemporâneos indicam que o pertencimento a instituições formativas consagradas segue operando como marcador implícito de valor, produzindo assimetrias de acesso, escuta e legitimação. Nesse arranjo, a Escola de Choro integra uma ecologia institucional que organiza hierarquias no campo musical, definindo quem é prontamente reconhecido como “bom”, “técnico” ou “legítimo”, e quem precisa insistir, circular e reiteradamente provar seu valor para ser escutado.

A presença do samba em Brasília também remonta aos primeiros anos da nova capital. Segundo Carvalho (2015), o primeiro desfile de escolas de samba ocorreu em 1962, apenas dois anos após a inauguração. A iniciativa foi liderada pela Associação Recreativa Cultural Unidos do Cruzeiro (Aruc), fundada em 1961 por servidores públicos oriundos do Rio de Janeiro que buscavam criar espaços de sociabilidade e lazer na cidade ainda em construção. O samba passou por diferentes ciclos na história da capital e voltou a ganhar fôlego nos anos 2000, especialmente entre a juventude, com o surgimento de novos talentos, como **Renata Jambeiro**, colaboradora desta pesquisa.

Embora decisivas para a constituição da paisagem sonora de Brasília, essas linhagens musicais se consolidaram a partir de circuitos majoritariamente masculinos e institucionalizados, vinculados a rádios, construtoras, associações recreativas e espaços de prestígio cultural. A presença de mulheres compositoras, instrumentistas e produtoras nesse

período aparece de forma esparsa ou invisibilizada nas narrativas historiográficas. Reconhecer essas assimetrias permite compreender por que, décadas depois, mulheres e pessoas de gêneros dissidentes seguem elaborando táticas de inserção, circulação e legitimação no campo musical brasileiro.

### 2.2.2 *Cidade-mulher: idealização e apagamentos*

**Hino a Brasília**  
Todo o Brasil vibrou  
E nova luz brilhou  
Quando Brasília fez maior a sua glória  
Com esperança e fé,  
Era o gigante em pé,  
Vendo raiar outra alvorada em sua História.  
Com Brasília no coração,  
Epopéia a surgir do chão,  
O candango sorri feliz  
Símbolo da força de um país!  
Capital de um Brasil audaz  
Bom na luta e melhor na paz,  
Salve o povo que assim te quis  
Símbolo na força de um país!<sup>41</sup>

O espanto diante da cidade-monumento alimentou, entre 1959 e 1960, uma onda de hinos, sambas e marchinhas. Segundo Palencia (1997), as canções celebravam a construção da nova capital como epopeia nacional. Artistas, intelectuais, musicistas e poetas participaram da construção desse imaginário épico, projetando Brasília como encarnação do futuro. O nascimento da cidade foi cantado como façanha civilizatória e vitória da engenharia sobre o vazio do Planalto Central.

Um exemplo desse repertório é o “Hino a Brasília” (1961), com letra de Geir Campos e música de **Neusa França**. Embora oficializado por decreto presidencial em 1961, o hino não se consolidou como símbolo afetivo da capital. Esse lugar foi ocupado pela marcha “Brasília, Capital da Esperança”, de Simão Neto e Capitão Furtado, amplamente difundida em cerimônias escolares e presente na memória de gerações nascidas e criadas na cidade. Como observa Lima Neto (2018), o hino oficial possui “uma melodia quase burocrática como a capital que deveríamos ser” (p. 60), enquanto a marcha não oficial celebra Brasília

---

<sup>41</sup> Composição de Geir Campos e Neusa França, 1961.

como “oitava maravilha”, mobilizando imagens como um “sorriso de criança” e um sonho que “transformou-se em realidade”.

Apesar de sua baixa circulação, a autoria do hino oficial merece destaque. Neusa França foi uma das poucas mulheres a ter seu nome reconhecido na história musical de Brasília, como observa Dib Santiago Franciss (2007) ao analisar sua trajetória. Pianista, compositora e educadora, chegou à capital em 1959, tornou-se uma das fundadoras da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional e formou parte significativa de pianistas da cidade. Lima Neto (2018) e Oduber Palencia (1997) atribuem o insucesso do hino a fatores como circulação restrita, estética musical e letra. Ainda que plausíveis, essas explicações não excluem a atuação de hierarquias de gênero em processos de legitimação musical. Afinal, quantos hinos oficiais compostos por mulheres são amplamente celebrados?

Entre as mulheres que (co)construíram a história da música na capital estão **Julimar Nunes Leal**, pianista e professora que teve papel importante na institucionalização do ensino musical em Brasília (Franciss, 2007). Na composição, destacam-se ainda **Maria Valéria**, coautora da valsa “Brasília - Poema de Amor”, executada no primeiro aniversário da cidade; e **Ana Bittar**, coautora do samba “Brasília de Juscelino”, vencedor do concurso de músicas de exaltação à cidade em 1982 (Oduber Palencia, 1997). Em ambos os casos, as composições foram registradas em coautoria com homens.

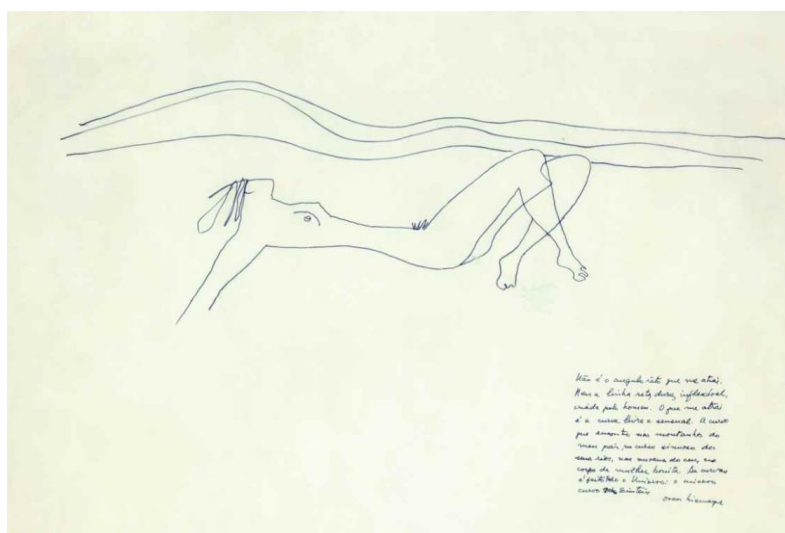
Desde os primeiros anos da capital, mulheres também atuaram em diferentes frentes da prática musical e da formação. Entre elas, figuram **Odette Ernest Dias**, flautista atuante desde o período inicial da capital; **Marlene, Selma Costa, Vanda Oiticica e Laura Conde**, cujas trajetórias se inscrevem em distintos circuitos da música na cidade; **Dolores Tomé**, pioneira no ensino de musicografia *braille* na Escola de Música de Brasília; e **Dora Galesso**, vinculada à Orquestra de Senhoritas. Destaca-se ainda **Glória Maria**, considerada a primeira cantora da nova capital. A musicista carioca chegou a Brasília em 1960, contratada pela Rádio Nacional, e rapidamente se tornou presença constante em programas de auditório da emissora. Mais tarde, dividiria a apresentação do programa “Dimensão” com Ney Matogrosso, recebendo artistas em passagem pela cidade.

Esses nomes foram encontrados nas pesquisas consultadas, de forma fragmentada, dispersos em capítulos dedicados majoritariamente a trajetórias masculinas. Ao reuni-los aqui, não se trata de compor um levantamento exaustivo nem de reivindicar uma narrativa contínua da atuação de mulheres na música de Brasília, mas de tornar visíveis presenças que,

embora fundamentais, foram historicamente invisibilizadas ou registradas de modo descontínuo. A nomeação, nesse contexto, contesta os modos pelos quais a história musical da cidade foi narrada e legitimada.

Nesse mesmo período, Brasília foi amplamente representada como figura feminina idealizada. Em canções, poemas e desenhos, a capital aparece como musa, esposa, flor, noiva, deusa ou “rainha do Planalto”. Essa “feminilização” manifesta-se de forma emblemática no “Poema da Curva”, de Oscar Niemeyer, escrito ao lado do desenho de uma mulher nua (Figura 8)<sup>42</sup>. Nele, o arquiteto afirma: “não é o ângulo reto que me atrai. Nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual. A curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas nuvens do céu, no corpo da mulher amada”.

**Figura 8** – Desenho de Oscar Niemeyer e “Poema da Curva”



*Fonte: site da Fundação Oscar Niemeyer.*

Essas imagens reiteram uma ordem simbólica na qual o feminino aparece como superfície de projeção, desejo e idealização, enquanto a autoria, o gesto fundador e o controle do discurso permanecem majoritariamente cis masculinos brancos e heterossexuais. Essa associação aparece também no poema-sinfônico “Brasília: Sinfonia da Alvorada” (1960), de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, no qual a cidade é figurada como “branca e pura”, “uma flor naquela terra agreste” e “uma cidade que ao sol vestisse um vestido de noivado”. Oduber

<sup>42</sup> O site da Fundação Oscar Niemeyer disponibiliza site poemas, desenhos e gravuras do arquiteto. Disponível em: <https://www.oscarniemeyer.org.br/desenho/desenhos>. Acesso em 10 abr. 2025.

Palencia (1997) observa que Brasília foi idealizada e simbolicamente narrada sobretudo por homens, o que ajuda a explicar a recorrência da cidade-mulher como mito fundador.

Essa figuração reaparece em canções que tematizam Brasília, nas quais a cidade é apresentada como “mulher”, “rainha” ou objeto de devoção, como em “Samba de Brasília”, de Geraldo Carneiro; “Brasília, Cidade Maior”, de Manoel Brigadeiro; e “Brasília, Cidade Céu”, de Cid Magalhães. Em conjunto, esses registros consolidam um imaginário urbano que associa a capital a atributos femininos idealizados.

Enquanto Brasília é figurada como musa, noiva ou deusa, as mulheres que produzem música na cidade permanecem em posições secundárias de visibilidade e reconhecimento. A capital é cantada como feminina, mas raramente narrada a partir das experiências das próprias mulheres, inclusive daquelas que integraram a força de trabalho que sustentou sua construção<sup>43</sup>. Essa dissociação entre figuração simbólica e participação efetiva ajuda a compreender por que, décadas depois, compositoras, cantoras e musicistas ainda enfrentam disputas por legitimidade, autoria e escuta na cena musical brasiliense.

### 2.2.3 *Cidade-concreta: poeira, improvisos e censura*

Durante o período inaugural de Brasília, o som e a festa conviviam com a poeira vermelha do cerrado e o ritmo intenso de trabalho. É o que revela Severino Francisco (2012) ao identificar quatro núcleos em torno dos quais se organizava a vida musical da capital em formação: a Rádio Nacional, a TV Nacional, as boates da Cidade Livre (atual Núcleo Bandeirante) e as serestas do Catetinho, residência provisória do presidente até a inauguração do Palácio da Alvorada, em 1959. Entusiasta da música e da dança, Juscelino Kubitschek costumava ser o primeiro a chegar e o último a sair das festas, gesto que funcionava como autorização ao desfrute e à celebração.

Esses núcleos iniciais revelam uma divisão espacial e simbólica do acesso à música, na qual determinados circuitos concentravam visibilidade, infraestrutura e reconhecimento, enquanto outros operavam de modo precário e improvisado. A vida musical da capital, desde seus primeiros anos, organizou-se de forma desigual, articulando centros de difusão

---

<sup>43</sup> O documentário “Poeira e Batom – 50 mulheres na construção de Brasília”, dirigido por Tânia Fontenele Mourão e Tania Quaresma, traz relatos de 50 mulheres que participaram da construção de Brasília. Disponível em: [https://youtu.be/9rxJUc8kbSk?si=kj5v\\_OBIR8QXwVrR](https://youtu.be/9rxJUc8kbSk?si=kj5v_OBIR8QXwVrR). Acesso em 14 abr. 2025.

institucionalizada e espaços periféricos de experimentação, tensão reaparece, sob outras formas, nas práticas contemporâneas analisadas nesta pesquisa.

Nos acampamentos erguidos pelas empreiteiras, eram promovidos shows semanais aos operários, com apoio da Rádio Nacional e patrocínio de pequenos empresários locais. Caminhões serviam como palcos improvisados: “Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro fizeram muitos shows magníficos em cima das caçambas dos caminhões. A belíssima Selma Costa, a rumbeira, provocava furor quando cantava e dançava nos palcos improvisados” (Francisco, 2012, p. 57). Paralelamente, casas noturnas da cidade recebiam artistas em evidência no eixo Rio–São Paulo, como Ângela Maria, Inezita Barroso, Cauby Peixoto, Emilinha Borba, Dolores Duran e Maysa. Além de ritmos nordestinos como o forró e o baião, circulavam o samba, a canção romântica, a bossa nova e o iê-iê-iê da Jovem Guarda, especialmente popular nas então cidades-satélites.

A década de 1960 foi marcada por intensas transformações no Brasil e no mundo, com a popularização da televisão e dos aparelhos de som, a expansão da cultura da mídia (Kellner, 2001), processos acelerados de modernização e urbanização e a polarização decorrente da Guerra Fria. Nesse contexto, a música produzida em Brasília incorporava fortes influências internacionais, especialmente das guitarras elétricas e dos Beatles. Muitos dos primeiros conjuntos musicais surgiram nas cidades-satélites, formados por adolescentes de classe média baixa que atuavam sobretudo em bailes e festas locais (Ferreira, 2008).

Essa dissociação entre produção e difusão antecipa um padrão na história musical de Brasília: sujeitos e coletivos localizados fora do Plano Piloto produzem intensamente, mas encontram obstáculos maiores para acessar circuitos de legitimação e visibilidade. Como se observa em trajetórias de mulheres e de pessoas de gêneros dissidentes analisadas nesta tese, essa assimetria territorial continua a incidir na cena musical da capital.

Paralelamente, os programas de auditório ao vivo transmitidos pelas emissoras locais de TV ofereciam espaço a jovens artistas amadores, com repertórios baseados em sucessos nacionais e pouca abertura para composições próprias. Como observa Clodo Ferreira (2008), aquele período tinha nas “cidades-satélites os polos de produção, enquanto o Plano Piloto detinha o poder da divulgação” (Ferreira, 2008, p. 111). Essa configuração se alteraria na década seguinte, com a consolidação das redes nacionais de televisão e a centralização da programação no eixo Rio-São Paulo.

O cenário artístico e musical que se desenhava em Brasília logo encontrou limites mais severos. A repressão instaurada pelo golpe militar de 1964 impôs outros ritmos à cidade e à vida de seus habitantes, deixando marcas profundas, inclusive, na história da Universidade de Brasília (UnB). Concebida por Darcy Ribeiro como parte do projeto modernista da capital, a UnB foi inaugurada em 1962 com proposta pedagógica pautada na transversalidade, na interdisciplinaridade e no compromisso com a transformação social.

Segundo Ana Guiomar Souza e Flavia Cruvinel (2023), ainda em 1962, Darcy Ribeiro convidou Claudio Santoro para estruturar o projeto pedagógico do Departamento de Música da UnB. O curso reunia docentes de destaque da música brasileira e se alinhava aos ideais transformadores da universidade. Esse projeto, contudo, foi interrompido de forma abrupta. Em 1965, após a invasão do campus por agentes da ditadura, a UnB perdeu 305 professores – 79% de seu corpo docente – entre renúncias e demissões forçadas. No Departamento de Música, 15 docentes foram afastados, entre eles Claudio Santoro e Rogério Duprat, que mais tarde se tornaria um dos principais arranjadores do tropicalismo.

A ditadura militar, que se estendeu por 21 anos, foi marcada por tortura, perseguição, assassinato de opositores, censura à imprensa e às artes e restrições severas aos direitos civis e políticos. Entre 1968 e 1974, durante os governos Costa e Silva e Médici, instaurou-se o período mais violento do regime, conhecido como os “anos de chumbo”. Foi nesse contexto que insurgiram, em diferentes regiões do país, movimentos culturais que tensionavam os limites impostos pelo regime, abrindo frestas para a crítica e a invenção estética:

A virada da década de 1960 para 1970 decorreu sob impacto do acirramento autoritário do regime militar e a promulgação do chamado Ato Institucional nº 5, de 1968, que suspendeu os direitos civis e políticos, suscitando duas reações na juventude: a luta armada e o desbunde da contracultura, a guerrilha e o movimento hippie, os fuzis e as guitarras, a militância de esquerda e o rock, as organizações políticas clandestinas e os festivais da canção (Francisco, 2012, p. 221)

Nesse cenário de censura e violência institucionalizada, ganharam força no Brasil as canções de protesto e, pouco depois, o tropicalismo. Como argumenta Liv Sovik (2018), o movimento pode ser compreendido como manifestação pós-moderna ao se afastar das utopias de racionalização da ação política e incorporar referências diversas – da bossa nova ao *rock* – produzindo novas formas de crítica musical. Para a autora, a Tropicália emerge em um contexto de frustração com projetos utópicos, em um país entre o moderno e o arcaico: “A Tropicália reagiu claramente contra os autoritarismos do regime militar e da Esquerda

que instrumentalizava a cultura para fins políticos. Como pano de fundo, havia a implantação da sociedade de consumo” (Sovik, 2018, p. 23). Essa leitura permite situar o tropicalismo como conjunto de procedimentos estéticos e políticos acionados em resposta ao autoritarismo, à censura e à modernização desigual. Esses procedimentos passam a circular como repertório disponível, sendo apropriado em diferentes cidades e contextos.

Em Brasília, marcada simultaneamente pela presença do Estado autoritário e por uma juventude socializada sob a ditadura, a incorporação de linguagens híbridadas, o uso da música como espaço de experimentação e a criação de circuitos alternativos de sociabilidade constituíram formas de habitar a cidade em contexto de vigilância e controle. Esses modos de fazer – que articulam improviso, crítica e invenção estética – reaparecem, décadas depois, em táticas de (re)existência mobilizadas por mulheres e pessoas de gêneros dissidentes na cena autoral contemporânea de Brasília, em meio a desigualdades sociais, censuras simbólicas e disputas por reconhecimento.

#### *2.2.4 Capital do rock: tédio, crítica e reinvenção*

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, novos sentidos sobre Brasília passaram a ser elaborados nas músicas de jovens artistas da capital. Distantes da utopia desenvolvimentista e da exaltação nacionalista que marcaram imaginários anteriores, essa primeira geração socializada em solo brasileiro expressou o desencanto com o projeto modernista e sentimentos ambivalentes em relação à cidade. A Brasília “sem aura”, nos termos de Oduber Palencia (1997), já não era a cidade projetada para o futuro, mas a cidade vivida no cotidiano, em meio a racionalidade espacial, desigualdade social e vigilância da ditadura militar. Como observa o autor, “o rock, e sua estética poético-musical, rompe com o ‘ethos monumentalista’ ganhando a hostilidade das classes conservadoras por um lado e da intelectualidade de vanguarda por outro” (Oduber Palencia, 1997, p. 38).

Nos anos 1970, em pleno recrudescimento do regime militar, Francisco (2012) observa duas vertentes principais que compunham as paisagens sonoras da capital: de um lado, o regionalismo influenciado pelo legado tropicalista, visível nos festivais locais; de outro, uma nova geração de músicos vinculada ao *rock* e a espaços informais de circulação.

Um marco dessa fase foi o Festival Estudantil da Universidade de Brasília, realizado em 1968 – o primeiro e único promovido pela instituição. Na ocasião, a jovem cearense

**Marlui Miranda**, então estudante de arquitetura, conquistou o primeiro lugar como intérprete e compositora (Ferreira, 2008). A “moda” dos festivais rapidamente se espalhou pela cidade, alcançando o Centro de Ensino Unificado de Brasília (CEUB) e colégios de ensino secundário. Em 1971, o CEUB organizou a primeira edição do Festival de Música Jovem, que revelou Raimundo Fagner, outro jovem cearense estudante de arquitetura recém-chegado à capital. Após vencer o festival, Fagner mudou-se para o Rio de Janeiro para dar continuidade à carreira artística.

Na edição seguinte, em 1972, Fagner retornou a Brasília como presidente do júri e se impressionou com a canção vencedora, “Placa Luminosa”, parceria de Clodomir Ferreira (Clodo) com Zeca Bahia, interpretada pela banda Os Matuskelos. Composta durante o período em que Clodo cursava Comunicação na UnB, a canção é descrita por Francisco (2012) como pós-tropicalista, marcada por narrativa fragmentada e pela extração de poesia da paisagem urbana. Depois de concluir a graduação, Clodo tornou-se professor do mesmo departamento onde, hoje, esta pesquisa seria desenvolvida.

Paralelamente aos festivais, delineava-se uma cena alternativa de caráter mais underground e politizado. Entre as bandas estavam *A Margem* que, segundo Francisco (2012), destacou-se como uma das melhores bandas de *rock* do período. Embora o primeiro disco de *rock* gravado por um grupo brasileiro tenha sido lançado em 1967, foi apenas no final da década de 1970 que a cena local se estruturou de modo mais consistente.

Influenciada pelo *punk rock* britânico e norte-americano, especialmente por bandas como *Sex Pistols* e *The Clash*, essa nova geração era composta majoritariamente por jovens brancos de classe média, filhos de servidores públicos, diplomatas e outros profissionais autônomos (Carvalho, 2015). Esses jovens se organizavam em redes colaborativas, articulando bandas, produção de cartazes, fabricação de instrumentos, organização de shows e circulação de informações. Nomes como Felipe e Flávio Lemos, Dinho Ouro Preto, Herbert Vianna, Bi Ribeiro e Renato Manfredini Júnior (Renato Russo) emergiram desse circuito. Em entrevista, Renato Russo relembra o espírito coletivo da cena:

O lance era o seguinte: cada pessoa na turma tinha que fazer alguma coisa. Era como uma lei não escrita. Tinha o pessoal das bandas, apareceram os que faziam fotografias, os que ajudavam a fazer camisetas, os que faziam os instrumentos, os dos posters, os que colavam posters, os que iam na Censura Federal para liberar as apresentações. Quando não faziam nada perguntávamos: “Qual é sua função na turma? ”Eu tenho carro.” Então era a pessoa que tinha carro. Tinha os caras que faziam loló... Mesmo que você fosse da turma e não fizesse nada, imediatamente

you wanted to do something. And many bands emerged like this. (Renato Russo, *apud* Oduber Palência, 1997, p. 42)

Essa movimentação culminou, em 1978, na formação do *Aborto Elétrico*, banda criada por Renato Russo, Felipe Lemos e André Pretorius, considerada o marco inaugural do movimento *punk* em Brasília. A “Turma da Colina”, como ficou conhecida a rede informal a que pertenciam, tinha como pontos de encontro a Colina da Universidade de Brasília<sup>44</sup>, bares, apartamentos e superquadras do Plano Piloto. Em entrevista à revista *Bizz*, Renato Russo relembra o clima de repressão que marcava a vida estudantil e cultural da cidade e explica a origem do nome da banda:

Era tão louco, nem eles sabiam o que era. Implicavam com todo o mundo. Era a época da redemocratização. A Colina que era nossa base, bem no comecinho, era também a residência dos professores da UnB - gente da esquerda que não podia falar (...) eles entravam na universidade, aquelas coisas de bater em estudante, etc. O nome Aborto Elétrico é justamente porque eles inventaram, em 68, os cassetetes elétricos que davam choque. Numa dessas batidas, uma menina que estava grávida, nada a ver com a história, levou uma tal daquelas cacetadas e perdeu a criança! Coisa de mau gosto! Então Aborto Elétrico era o que representava a música da gente. (Renato Russo *apud* Oduber Palencia, 1997, p. 48)

Apesar de frequentemente narrada como horizontal, essa cena era composta majoritariamente por jovens brancos de classe média, com acesso à universidade e a redes familiares vinculadas ao funcionalismo público. Essas condições moldaram quem ocupou posições de visibilidade e protagonismo, produzindo um cânone masculinizado e territorialmente situado, cujos efeitos persistem na memória musical da cidade.

Com a dissolução do *Aborto Elétrico*, em 1982, Renato Russo fundou a *Legião Urbana* com Marcelo Bonfá; pouco depois, integrou a banda Dado Villa-Lobos, sobrinho-neto do compositor Heitor Villa-Lobos. Para essa geração, o *rock* funcionou como resposta ao tédio da cidade planejada e como forma de tensionar os limites impostos pela repressão ainda vigente. O primeiro álbum da Legião Urbana, inclusive, foi lançado em janeiro de 1985, no mesmo mês em que Tancredo Neves foi eleito presidente pelo Congresso Nacional. Como observa Marcos Lopes (2011), a banda catalisava sentimentos contraditórios de uma

---

<sup>44</sup> A Colina da Universidade de Brasília é um conjunto residencial localizado no campus Darcy Ribeiro, originalmente destinado a estudantes e docentes da UnB. Durante as décadas de 1970 e 1980, tornou-se espaço de sociabilidade juvenil e circulação cultural, reunindo músicos, artistas e estudantes em um contexto marcado pela repressão da ditadura militar.

geração em transição: “as incertezas do país, da *new wave*, da juventude e da própria banda se misturam e ganham forma em Legião Urbana” (Lopes, 2011, p. 42).

O sucesso nacional da *Legião Urbana* impulsionou outros grupos brasilienses, como *Paralamas do Sucesso*, *Capital Inicial* e *Plebe Rude*, e, em pouco tempo, a imprensa consagraria Brasília como a "capital do *rock*". Essa denominação, embora significativa, não dá conta da complexidade da paisagem sonora local, que, a partir dos anos 1990, passaria a incorporar maior diversidade de estilos, práticas e circuitos. Mesmo durante as décadas de 1970 e 1980, o *rock* não foi a única expressão relevante.

É nesse contexto que se situam as trajetórias de três artistas mulheres que passaram por Brasília e alcançaram projeção nacional e internacional. Em 1971, Zélia Cristina (posteriormente **Zélia Duncan**) mudou-se do Rio de Janeiro para a capital, venceu em 1981 o concurso da Sala Funarte e, pouco depois, iniciou uma trajetória de reconhecimento no cenário nacional. **Cássia Eller**, também carioca, chegou a Brasília aos 18 anos e se inseriu na diversidade sonora da cidade, transitando entre frevo, forró, *blues*, *rock* e experiências operísticas. **Rosa Passos**, baiana radicada em Brasília na década de 1970, atuava na noite da cidade e, com o tempo, consolidou-se como uma das mais respeitadas intérpretes brasileiras no circuito internacional da bossa nova e do *jazz* (Francisco, 2012). Apesar da forte vinculação dessas trajetórias à vida musical da capital, essas artistas tendem a aparecer como exceções, e não como constitutivas das narrativas hegemônicas sobre a música da cidade.

Entre as iniciativas de destaque do período estão o *Concertos Cabeças*, que organizava espetáculos em espaços públicos, reunindo públicos diversos e artistas em diferentes estágios de carreira. Por seus palcos passaram nomes como Cássia Eller, Zélia Duncan, Hermeto Pascoal e Paulinho da Viola, além de referências locais, como Renato Vasconcelos, Oswaldo Montenegro e Renato Matos.

Paralelamente, o carnaval da cidade adquiriu uma “cara” própria com a criação do bloco *Pacotão*, em 1977: “em pleno regime militar, os jornalistas criaram essa forma alegre de sair às ruas ironizando os poderosos, indo da Asa Norte à Asa Sul em dois dias de carnaval (domingo e terça-feira), sempre na contramão da avenida W-3” (Ferreira, 2008, p. 91). Além disso, duas bandas ampliaram os horizontes da música brasiliense além do *rock*: o *Mel da Terra* e o *Liga Tripa*, conhecido por seus shows irreverentes, teatrais e bem-humorados.

Fora do Plano Piloto, a paisagem sonora também se transformava. Nos anos 1980, o Guará consolidou-se como polo cultural, reunindo milhares de pessoas em bailes de *funk*,

*soul* e *break*. Foi nesse contexto que ocorreram as primeiras gravações de *hip hop* em Brasília, com destaque para GOG, cuja obra *Dia-a-dia da Periferia* se tornou marco pioneiro do gênero na capital (Ferreira, 2008).

Por fim, iniciativas institucionais contribuíram para a consolidação do campo musical: a inauguração da Escola de Música de Brasília em 1974; a fundação da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, no início da década de 1980; a criação do Clube do Choro, em 1977; e a construção da Casa do Cantador, em 1986, na Ceilândia – a única obra de Oscar Niemeyer fora do Plano Piloto, consagrada como "palácio da poesia popular", de celebração do repente e da cultura nordestina no Distrito Federal. À medida que o país avançava no processo de abertura política, a capital experimentava novas formas de produção e circulação musical, movimento que se ampliaria nas décadas seguintes.

#### 2.2.5 *Capital da diversidade: geringonça e revanche do gueto*

Se a década de 1980 consagrou a imagem de Brasília como “capital do *rock*”, os anos 1990 e 2000 aprofundaram a transformação de sua paisagem sonora, marcados pela ampliação de estéticas, pela emergência de hibridismos e pelo fortalecimento de práticas independentes. Para Clodomir Ferreira (2008), a alcunha de “capital do *rock*” já não dava conta da heterogeneidade crescente: “do ponto de vista do processo de construção criativa de uma cidade múltipla por natureza, formada pelo cruzamento de ricas culturas regionais, o termo exato é Brasília, capital da diversidade” (p. 145).

Nos anos 1990, essa efervescência coincidiu com o processo de redemocratização, impulsionando a multiplicação de shows em residências, festivais locais e novos espaços de apresentação. O período foi atravessado pela chamada “cultura de festa” e por intensa mistura de gêneros: “o liquidificar típico dos anos 1990 permitia a mistura de estilos. Os festivais não procuravam uniformizar os estilos, mas, ao contrário, queriam diversificar o máximo possível” (Ferreira, 2008, p. 67). Essa ampliação estética, contudo, não implicou a dissolução das hierarquias. A diversidade passou a conviver com regimes seletivos de visibilidade, nos quais determinados gêneros, territórios e agentes permaneceram em posições centrais, enquanto outros seguiram circunscritos a circuitos específicos.

Entre os destaques da década está a banda *Raimundos*, abrindo caminho para grupos como *Little Quail*, *Rumbora* e *Os Cabelo Duro*. Como aponta Severino Francisco (2012),

"algumas ficaram no meio do caminho e não explodiram nas paradas de sucesso e na mídia, mas conseguiram algum lugar ao sol, tocaram nas emissoras de rádio, gravaram clipes e foram veiculadas na MTV" (Francisco, 2012, p. 301). O reggae da banda *Natiruts* também ganhou projeção, com canções que evocavam espiritualidade e conexão com a natureza.

Nas periferias do Distrito Federal, o *hip hop* passa a se afirmar, sobretudo a partir dos anos 1980, como estilo de vida juvenil e como matriz de interpretação da experiência urbana, reunindo práticas estéticas, formas de sociabilidade e modos de leitura da cidade. Conforme analisa Breitner Tavares (2010), o *rap*, o grafite, a dança de rua e a atuação de DJs funcionam como dispositivos de orientação coletiva, por meio dos quais jovens das então cidades-satélites elaboram um imaginário da periferia centrado na denúncia do racismo, da segregação socioespacial e das desigualdades estruturais. Em regiões como a Ceilândia, essas práticas favoreceram a formação de circuitos locais. Grupos como o *Câmbio Negro* e artistas como *GOG* participam desse processo ao vocalizar, em registros autobiográficos e críticos, experiências de exclusão racial e social, contribuindo para a afirmação do *rap* como linguagem política na capital.

Paralelamente, diversas bandas brasilienses adotaram estéticas híbridas, articulando referências do *rock*, da música brasileira, de matrizes afro-indígenas e de experimentações eletrônicas. Nesse contexto, André Luiz Cunha (2017) propõe a metáfora da "geringonça" para pensar essas transformações da música em Brasília desde os anos 1980, em que o arcaico e o moderno, o local e o global, o passado e o futuro coexistem de forma instável.

Já nos anos 2000, Ferreira (2008) identifica três movimentos: 1) o surgimento de uma nova geração de instrumentistas, impulsionada por instituições como o Clube do Choro e a Escola de Música de Brasília; 2) a intensificação da fusão de estilos, que ampliou o interesse da juventude por ritmos brasileiros como samba e forró; 3) e a emergência de bandas que apostavam em linguagens e performances inovadoras.

Diante da escassez de recursos e das dificuldades de acesso à visibilidade, surgem selos independentes, coletivos artísticos e festivais colaborativos e iniciativas como o *Projeto Brasília*, da Rádio Nacional. A realização da *Feira da Música Independente* (FMI), em 2005, posicionou Brasília como polo de articulação de música alternativa no país. Movimentos como o festival *Porão do Rock*, o selo *Senhor F* e a adesão ao *Circuito Fora do Eixo* ampliaram esse ecossistema colaborativo.

Com a expansão da internet e das tecnologias digitais, Paulino e Kafino (2011) identificam uma reconfiguração dos modos de produção, circulação e divulgação da música independente no Distrito Federal. Bandas e artistas passam a assumir múltiplas funções ao longo da cadeia produtiva, envolvendo gravação, promoção e distribuição de suas obras fora dos circuitos tradicionais da indústria fonográfica. A independência se estrutura em condições específicas de atuação, marcadas pela ampliação das possibilidades técnicas e pela permanência de limitações relacionadas à difusão, à sustentabilidade econômica e à continuidade dos projetos. Essas dinâmicas encontram correspondência nos modos de fazer música descritos por colaboradoras desta pesquisa, caracterizados pela autogestão, pela informalidade e pela articulação de redes de apoio.

Entre as vozes que emergem nesse cenário destaca-se **Ellen Oléria**, cuja trajetória se tornou emblemática para a música de Brasília na virada dos anos 2000. Conforme analisam Procópio, Lago e Müller (2019), sua produção articula música, discurso e posicionamento político, mobilizando críticas ao racismo, ao machismo e às desigualdades sociais a partir de perspectiva interseccional, marcada por raça, gênero, sexualidade, classe e territorialidade periférica. Ao articular linguagens musicais diversas e referências afro-diaspóricas, sua obra evidencia disputas simbólicas em torno de representação e visibilidade. Anos mais tarde, sua participação no programa *The Voice Brasil* ampliaria sua circulação nacional, apresentando uma artista que já emocionava, há muito, a capital federal.

O percurso histórico apresentado neste capítulo permite compreender a música em Brasília como arena de disputas por visibilidade, legitimidade e direito à fala sobre a cidade. Ao longo das décadas, determinados estilos, agentes e narrativas foram consagrados como representativos, enquanto outros permaneceram à margem. É nesse quadro de seleções, silenciamentos e hierarquizações que se situam as trajetórias das colaboradoras desta pesquisa. Ao acompanhar mulheres e pessoas de gêneros dissidentes na cena musical contemporânea, a investigação parte do entendimento de que suas práticas se vinculam a heranças anteriores e, ao simultaneamente, tensionam regimes de reconhecimento historicamente constituídos, produzindo outras formas de narrar, habitar e significar Brasília.

## 2.3 Trilha sonora do capítulo

Este capítulo mobiliza a história da música em Brasília a partir de disputas de memória, processos de legitimação e apagamentos, dimensões que também orientam a trilha sonora proposta. As canções selecionadas operam como registros sensíveis de diferentes momentos da vida musical da capital, permitindo narrar a cidade a partir da experiência.

A curadoria reúne interpretações e composições de mulheres que circularam por distintos períodos e circuitos, desde os anos iniciais da capital até produções posteriores. A convivência dessas vozes torna perceptíveis sobreposições temporais, contrastes estéticos e modos diversos de significar Brasília, frequentemente marginalizados em narrativas consolidadas sobre a música local.

As faixas constituem uma camada paralela de leitura, permitindo escutar continuidades e inflexões nas formas de cantar a cidade, seus afetos, tensões e territorialidades. Nesse movimento, a trilha reforça os argumentos do capítulo ao tornar audíveis trajetórias que participaram da construção da história musical da capital, ainda que sem amplo reconhecimento público.

Assim como o percurso analítico desenvolvido, a curadoria é situada, parcial e implicada, orientada pela escuta como prática metodológica. Ao acompanhar a leitura, a trilha convida à atenção a vozes que compõem essa história e prepara a transição para os capítulos seguintes, nos quais essas heranças serão retomadas a partir de práticas musicais-midiáticas contemporâneas.

### *O Corre da Arte #02*

<https://open.spotify.com/playlist/5S0Fr5fyhu1ITN2R6ON1NU?si=aHMpQ-TzRx231rhuJgocQg>

Boa escuta!

### CAPÍTULO 3 – ELAS E ELUS QUE “SÃO BRASÍLIA”: MULHERES E PESSOAS DE GÊNEROS DISSIDENTES

*Inverto a ordem, desvio do padrão.  
Eu bebo um gole da sua instituição<sup>45</sup>*

Retomo o festival *Brasília Somos Nós*, que se propunha como “portfólio vivo do trabalho dessas tantas que são, também, Brasília”<sup>46</sup>, para seguir costurando tramas da investigação. O título deste capítulo tem como inspiração essa enunciação reivindicatória. Ao mesmo tempo em que se apresentava como festival “feminino”, o evento tensionava a própria categoria “mulher”: “Festival Feminino?!? Feminino! Na Fé e na força de dismantelar o esquema que fez referências às nossas existências com figuras de estética dominante, que universalizou os desejos e direcionou as necessidades pra longe de nós mesmxs”<sup>47</sup>. Ao recusar narrativas universalizantes do sujeito “mulher” reverenciar “a ancestralidade desse chão”<sup>48</sup>, o festival se aproxima de críticas e formulações encampadas por autoras de perspectivas feministas decoloniais.

Organizadora da coletânea "Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais", Heloisa Buarque de Hollanda (2020) situa os debates feministas contemporâneos em cenário de desencantos e de crises em nível global, com o esgotamento do capitalismo, a ausência de políticas eficazes para enfrentar problemas ambientais e o desgaste de democracias representativas. Nesse contexto, o avanço de forças conservadoras convive com a emergência de novas linguagens políticas. Para a autora, essas transformações conduzem à centralidade de sujeitos sociais que articulam direitos a partir de experiências localizadas, dissolvendo fronteiras rígidas entre pessoal e coletivo.

---

<sup>45</sup> Trecho da canção “inversão”, de Dani da Silva. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SdukfBw6djQ>. Acesso em 14 de jan. de 2026.

<sup>46</sup> Trecho de legenda publicada pelo festival *Brasília Somos Nós* em 16 de abril de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B\\_Cs4BrILGs/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/B_Cs4BrILGs/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 10 dez. 2025.

<sup>47</sup> Trecho de legenda publicada pelo festival *Brasília Somos Nós* em 16 de abril de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B\\_DYceOld5m/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/B_DYceOld5m/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 10 dez. 2025.

<sup>48</sup> Trecho de legenda publicada pelo festival *Brasília Somos Nós* em 18 de abril de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B\\_Hz3ofF4uB/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/B_Hz3ofF4uB/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 10 dez. 2025.

A chamada quarta onda do feminismo incorpora essas linguagens, caracterizando-se pela multiplicidade de vozes interseccionais e por reivindicações situadas: “o feminismo eurocentrado e civilizacional começa a ser visto como um modo de opressão alinhado ao que rejeita, uma branquitude patriarcal, e informado na autoridade e na colonialidade de poderes e saberes” (Hollanda, 2020, p. 13). Nesse movimento, a crítica a epistemologias heteronormativas e coloniais se torna prioritária, resultando em duas tendências alternativas: de um lado, o feminismo decolonial latino-americano, que investe em contraepistemologias situadas e desafia o “império cognitivo” europeu e norte-americano; de outro, a crítica ao feminismo neoliberal expressa pelo manifesto *Feminismo para os 99%*, vindo dos Estados Unidos, que questiona a colonialidade do poder, as desigualdades de classe e as contradições do capitalismo contemporâneo.

Hollanda (2020) argumenta que, isoladamente, cada uma dessas perspectivas carrega limitações: o feminismo decolonial, centrado nas feridas coloniais e nos povos originários, tende a privilegiar sujeitos identificados com formações pré-capitalistas; o *Feminismo para os 99%*, embora critique o neoliberalismo, opera com horizonte mais economicista. Para a pesquisadora, construir um feminismo decolonial brasileiro implica manter atenção simultânea às exclusões de classe, raça e gênero, sem perder de vista nem a dimensão comunitária e ancestral das lutas, nem as urgências materiais que estruturam a vida da maioria das mulheres. Trata-se, segundo ela, de uma tarefa complexa, mas necessária para produzir um pensamento feminista situado, capaz de enfrentar a colonialidade e suas continuidades no presente.

María Lugones (2014) argumenta que o gênero, tal como concebido pela modernidade ocidental, não é uma categoria universal, mas uma construção própria do projeto colonial: “a lógica categorial dicotômica e hierárquica é central para o pensamento capitalista e colonial moderno sobre raça, gênero e sexualidade” (Lugones, 2014, p. 935). Nesse processo, populações indígenas e africanas escravizadas não eram classificadas como homens ou mulheres, mas como seres não humanos. Ao compreender o gênero como tecnologia de classificação e desumanização, a autora oferece uma lente para perceber como certas vidas, corpos e experiências tornam-se menos inteligíveis. Essa matriz segue produzindo apagamentos e desigualdades que aparecem, em diferentes intensidades, nas trajetórias analisadas neste capítulo.

Ochy Curiel (2020) contribui para essa crítica ao demonstrar que as propostas decoloniais questionam tanto a modernidade ocidental e o capitalismo quanto os limites do feminismo hegemônico. Para ela, o feminismo decolonial surge da necessidade de compreender as relações entre raça, sexo, sexualidade, classe e geopolítica, superando análises centradas na experiência das mulheres brancas e de classes privilegiadas. A pesquisadora destaca que o feminismo hegemônico “reproduz o racismo, o classismo e o heterossexismo em suas teorias e práticas políticas” (Curiel, 2020, p. 139), e enfatiza que as bases epistemológicas do feminismo decolonial residem em práticas políticas coletivas de mulheres indígenas, negras, populares e dissidentes.

É nesse enquadramento teórico e político que se insere esta tese. As artistas colaboradoras apresentam perfis diversos em termos de identidade de gênero, orientação sexual, raça, escolaridade, faixa etária, classe social e territorialidade, compondo um conjunto que contesta noções universalizantes do que significa ser “mulher”. A partir de 156 respostas ao formulário digital e de 17 entrevistas longas, o capítulo constrói um panorama sociodemográfico e profissional como instrumento de leitura da cena. Ao considerar elementos como estado civil, maternidade, escolaridade, território de residência, fontes de renda e formas de inserção profissional, o capítulo explicita como gênero, raça, classe, geração e território incidem sobre práticas cotidianas e trajetórias em Brasília.

O capítulo se organiza a partir da apresentação das trajetórias das artistas entrevistadas, seguida pela análise do panorama sociodemográfico construído com base nas respostas ao formulário digital e, por fim, pela discussão de aspectos de territorialidade e circulação. Essa organização reflete escolha analítica que parte das experiências singulares para, em seguida, articular leituras transversais, possibilitando observar padrões, contrastes e desigualdades no interior da cena musical do Distrito Federal.

### **3.1 Com vocês, as artistas colaboradoras!**

Nesta seção, apresento as trajetórias das 17 artistas colaboradoras da pesquisa, que participaram por meio de entrevistas longas, trocas de mensagens e conversas realizadas ao longo do trabalho de campo. As entrevistas foram conduzidas tanto de forma online quanto presencial, em cafés, espaços dedicados à música, centros culturais e nos próprios locais de

moradia das participantes. Entre as 17 artistas, 11 também responderam ao formulário digital, ampliando o conjunto de informações analisadas.

Os perfis reunidos a seguir se afastam do formato de biografias completas e de histórias de vida no sentido clássico. As trajetórias são organizadas como perfis etnográficos, construídos a partir do acompanhamento das artistas ao longo da pesquisa e da sistematização de informações consideradas relevantes para compreender suas formas de inserção no campo musical do Distrito Federal. A apresentação individual de cada artista responde à necessidade de tornar perceptíveis percursos, escolhas e condições de atuação que tendem a se diluir quando os dados aparecem exclusivamente de forma agregada.

Para a construção desses perfis, foram reunidas informações provenientes das entrevistas, de respostas ao formulário digital e de materiais públicos produzidos e divulgados pelas próprias artistas em plataformas como Spotify, YouTube, Facebook, Instagram e TikTok. A reconstrução das trajetórias e das discografias (APÊNDICE C) resultou do cruzamento dessas diferentes fontes, como forma de garantir a consistência dos dados e registrar momentos recentes de cada percurso artístico.

A escrita dos perfis adota um tom descritivo e factual. Foram registrados dados relativos a formações, percursos profissionais, projetos, inserções no campo musical e produções fonográficas, evitando interpretações retrospectivas ou leituras totalizantes das trajetórias. Essa escolha dialoga com práticas etnográficas de atenção às trajetórias individuais e é conformada tanto pela minha formação em jornalismo quanto pela experiência como artista, que orientaram a seleção de marcos considerados relevantes e a organização do material empírico.

As artistas são apresentadas em ordem alfabética, sem hierarquização ou recortes temáticos, permitindo que cada trajetória seja conhecida antes da análise transversal dos dados. As fotografias foram extraídas de perfis públicos no Instagram em 31 de outubro de 2025. As informações referentes a *singles*, EPs e álbuns seguem os registros disponíveis no Spotify, embora nem sempre correspondam às datas reais de lançamento, uma vez que parte dessas produções antecede a própria existência da plataforma.



**Alessandra Terribili** é cantora, compositora, jornalista, escritora e mestre em Ciência Política. Nascida em São Paulo, formou-se em jornalismo e iniciou sua trajetória musical no universo do samba. Frequentava rodas e casas conhecidas do gênero na cidade, cantando em canjas ocasionais. Em 2008, mudou-se para Porto Alegre, onde passou a se apresentar profissionalmente. Ali, deu o primeiro passo para transformar a relação com o canto em trabalho, organizando o próprio show e descobrindo prazer na performance ao vivo. Ampliou o repertório para além do samba, incluindo compositores como Belchior e artistas da MPB. Em 2013, transferiu-se para Brasília, buscando novas oportunidades no campo da comunicação e da música. Sua discografia é composta por: *Tempo Leve* (2022), álbum com oito faixas; *O Samba Me Diz* (2022), single; *Samba Blues* (2022), single; *Pagode Caboclo* (2021), single; *Demora* (2021), single; *Pra Ninar Você* (2021), single; *Outras Manhãs* (2019), EP com quatro faixas; e *Curto Pavio* (2015), também com quatro faixas.



**Anna Moura** é “poeta cantante e versista marginal”. Natural de Brasília, morou com artistas envolvidos com palhaçaria, entre os 17 e 18 anos, e passou a integrar o projeto “Pipocando Poesia”. A entrada na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes foi um ponto de virada: cursou teatro, participou de montagens e começou a trabalhar com iluminação. Nesse período, atuou como artista de rua e iniciou apresentações em bares e cafés de Brasília. Mais tarde, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde viveu da arte de rua, combinando música, poesia e performance teatral. De volta à Brasília, realizou turnê com “A Banda Delas”, com a qual lançou o EP “Dois Acordes” (2019) e, posteriormente, uma turnê independente com os formatos “Anna canta autorais” e “Anna canta Cássia”. Com mais de quinze prêmios de música e poesia dentro e fora do Brasil, desenvolve o projeto “Música Pra Ver e Ouvir”, que propõe o encontro entre música cantada e música sinalizada, promovendo acessibilidade, com apresentações nacionais e internacionais. Sua discografia é composta por: *Visse-Verso / Lado Verso* (2025), EP com quatro faixas; *Visse-Verso / Lado Visse* (2025), EP com quatro faixas; *Nave* (2024), single; *Pesa Lua* (2023), single; *Farpa* (2023), single; *Cada Fresta É um Feixe* (2023), EP com quatro faixas; *Zelo* (2021), single; *O Corre* (2020), single; e *Imagina* (2020), single.



**Beatriz Águida** é “cantautora”, instrumentista, produtora e arte-educadora, que atua como “artista independente” no “cenário artístico LGBTQIAP+ do Distrito Federal há duas décadas”. Nascida em Brasília, integrou bandas de metal, *rock*, *punk rock* e *hardcore*, em algumas como a única mulher do grupo. Atuou como guitarrista, baixista e vocalista, circulando por espaços da cena independente e realizando uma miniturnê com uma das bandas. Na sequência, passou a investir na carreira autoral solo. Além do trabalho autoral, atua como arte-educadora, ministrando aulas para crianças e desenvolvendo atividades com adolescentes com síndrome de Down. Colabora ainda com a Casa Jasmin em projetos diversos, inclusive voltados a mães e crianças vítimas de violência. Sua discografia é composta por: *Roça Cri-criativa* (2025), álbum com dez faixas; *Refotografia* (2024), single; *Lugar Seguro* (2023), single; *Água e Som* (2019), álbum com dez faixas; *Água e Som* (2019), single; *Já Virou Paquera* (2016), single; *Fim de Tarde* (2014), single; e *Insólido* (2012), álbum com treze faixas.



**Carol Nóbrega** é cantora, compositora e instrumentista brasileira. Iniciou suas experiências musicais no começo do projeto “A Banda Delas”, no qual tocava violão, percussão e cantava. “Eu já tinha a música na minha vida, né? Mas eu não pensava em trabalhar com música. Não era uma coisa, assim, que eu... ‘Nossa, vou ser cantora. Nossa, vou ser percussionista’.” Mais tarde, mudou-se para Itacaré, na Bahia, onde abriu um café. O negócio não prosperou, e a música se tornou sua principal fonte de sustento: “Eu tinha um violão que eu tinha conseguido parcelar no cartão da minha amiga. E falei, é agora. Eu vou ter que me virar.” Na Bahia, ao sentir falta de projetos de mulheres na música, criou o grupo de percussão feminino *Dedo de Moça* e, paralelamente, aprofundou o processo de composição. Durante a pandemia, retornou a Brasília, onde gravou suas músicas e lançou trabalho autoral. Sua discografia é composta por: *Cuida* (2025), single; *Éter* (2024), EP com cinco faixas; *O Encontro* (2021), EP com três faixas; *Zen* (2021), single; e *Eu Sou da Lua* (2021), single.



**Dani da Silva** é tecladista, pianista popular, cantor e compositor trans não binário, atuando também como produtor musical e “ativista cultural” em Brasília. Natural de Anápolis, Goiás, foi criado em Taguatinga, na periferia do Distrito Federal, para onde se mudou com a família aos 11 anos. Teve na igreja Assembleia de Deus o principal espaço de prática e desenvolvimento musical. Aos 14 anos, já tocava com outros músicos e professores de escola de música, permanecendo ativo nesse circuito até os 20 anos. Posteriormente, o divórcio e o rompimento com o ambiente religioso marcaram o início de nova etapa, sendo acolhido na cena autoral independente de Brasília. Em 2023, lançou o EP *enCântaro*, com sete faixas autorais.



**Dara Alencar** é cantora, instrumentista, compositora e educadora musical. Natural de Porto Velho (RO), começou a cantar aos nove anos na quadrilha profissional de festa junina “Rádio Farol”. Aprendeu a tocar violão e, a partir dos 12 anos, passou a se apresentar em eventos da prefeitura, barzinhos, shoppings e festas particulares, sempre acompanhada da mãe. Aos 15 anos, participou do programa “Qual é o Seu Talento?”, do SBT, em São Paulo. Em 2012, mudou-se para Brasília com o objetivo de estudar na Escola de Música, onde ingressou em 2013. Também cursou Música (Licenciatura) na UnB, onde concluiu o mestrado. Desde 2019, leciona canto popular na Escola de Música. Participa de diversos projetos musicais na capital. Sua discografia é composta por: *Especial Dara: Ao Vivo em Estúdio* (2020), EP com três faixas; *Ep Dara* (2019), EP com quatro faixas; e *Par ou Ímpar* (2016), single.



**Emília Monteiro** é “cantriz afro-indígena” de família amapaense radicada em Brasília. Seu trabalho tem como referência ritmos amazônicos, especialmente do Amapá e do Pará, como carimbó, lundu, batuque, marabaixo, brega, lambada e guitarrada. Iniciou a carreira profissional aos 19 anos como vocalista da Banda Imagem, grupo de baile voltado ao axé. Aos 22 anos, foi a primeira cantora a se apresentar no Café da Rua 8, espaço importante para a cena autoral de Brasília, participando do movimento que impulsionava novos compositores da chamada nova MPB.

Nesse período, abriu shows de artistas como Alceu Valença, Paulinho Pedra Azul, Paulinho Moska e Paula Lima. Também integrou a Companhia dos Menestréis, dirigida por Oswaldo Montenegro, experiência que marcou sua formação cênica e vocal. Atualmente, reformulou sua atuação, ampliando o repertório para além dos ritmos nortistas e incorporando outras vertentes da música brasileira, como MPB, samba e forró, mantendo projetos com bandas distintas. Em sua produção fonográfica, tem privilegiado composições de mulheres e de autores da nova geração da MPB. Sua discografia é composta por: *Mareia* (2023), single; *Olha a Lua Lá* (2021), single; e *Cheia de Graça* (2013), álbum com doze faixas.



**Laady B** é cantora, compositora, atuando também com danças afrodiaspóricas. Nascida em Brasília, vem de uma família de sambistas e poetas. Essa presença musical e artística se somou, mais tarde, à influência do *hip hop* e do *rap*, aproximando-a da escrita autoral. Interrompeu as atividades na música devido a pressões de familiares, permanecendo cerca de nove anos afastada dos palcos. Durante a pandemia de covid-19, retomou a carreira e passou a desenvolver trabalho voltado à “Música Preta Brasileira”, incorporando influências do samba, *R&B*, *soul* e *hip hop*. Em 2024, apresentou-se no *Festival Sur Le Niger*, em Mali, na África, e foi vencedora do concurso *Brasília Independente*, promovido pela TV Globo Brasília. Sua discografia é composta por: *CORPOS* (2024), single; *Fera* (2023), single; *Fim da Linha* (2023), single; e *Mil Motivos* (2022), single.



**Layla Jorge** é cantora, compositora, socióloga, advogada e doutora pela Universidade de Brasília. Sua estreia como compositora e intérprete ocorreu com a trilha sonora “Lavadeiras”, criada especialmente para o documentário “Filhas de Lavadeiras”, dirigido por Edileuza Penha de Souza. O filme foi vencedor do Festival Internacional “É Tudo Verdade”, em 2021. Em 2025, lançou trabalho autoral pela gravadora Biscoito Fino, com participações de Zélia Duncan, Cátia de França, Fabiana Cozza, Áurea Martins, Ná Ozzetti, Renata Jambeiro e Ieda Figueiró. Sua discografia é composta por: *Toda Mulher* (2025), álbum com treze faixas; e *O Fardo* (2025), single.



**Litieh** é cantora, compositora, instrumentista e arte-educadora. Nascida em Quirinópolis (GO), mudou-se para Brasília aos 12 anos, onde começou a aprender violão de forma autodidata. Na adolescência, passou a fazer aulas de canto e, aos 21 anos, ingressou em um curso de música, consolidando sua formação. Em 2019, recebeu o prêmio de melhor intérprete com “Flor de Laranjeira” no Festival da Rádio Nacional FM – Brasília. No ano seguinte, participou do The Voice Brasil, ampliando sua visibilidade nacional. Sua discografia é composta por: *Menino Mulambo* (2025), single; *Decantar Palavra* (2025), single; *Catiré (Na Bahia foi)* (2021), single; *Flor de Laranjeira* (2020), single; *Komòva* (2019), álbum com oito faixas; *Aquele Moço* (2019), single; *Zawrá* (2018), single; e *Catiré* (2015), álbum com 12 faixas.



**Márcia Tauil** é cantora, compositora, produtora e professora de canto. Nascida em Guaxupé (MG), mudou-se para Brasília há cerca de quinze anos. Ao longo de quase quatro décadas de carreira, participou de diversos festivais e eventos musicais, tornando-se a primeira mulher a vencer o “Festival Viola de Todos os Cantos”, em 2007, e conquistando o bicampeonato em 2009. Também foi agraciada com o Prêmio Grão de Música, em reconhecimento à carreira e à trajetória artística. Já se apresentou em diferentes formações de música popular e dividiu o palco com artistas como Roberto Menescal, Eduardo Gudin e Danilo Caymmi. Seu trabalho possui influências de chorinho, bossa nova e Música Popular Brasileira. Lançou o primeiro álbum, *Águas da Cidade* (1999), com 11 faixas, seguido por *Sementes no Vento* (2003), com 13 faixas, e *Melhor Agora* (2019), com 18 faixas. Nos últimos anos, entre 2020 e 2025, lançou dois álbuns, quatro EPs e 33 *singles* em parceria com diversos artistas.



**Maria Victoria Carballar** é cantora, poeta, compositora e atriz. Nascida em Brasília, passou a infância e a adolescência em Pedro Juan Caballero, no Paraguai, terra natal de sua mãe. Aos 16 anos, mudou-se para Brasília, cursando Artes Cênicas UnB. Durante o curso, integrou o grupo *Cantigas Boleráveis*, que misturava bolero, música caipira e sertanejo. O grupo alcançou reconhecimento, inclusive ganhando o segundo lugar em edição do festival universitário FINCA. Em 2016, lançaram o EP *Amor em Lá Menor*, com cinco faixas. Adotou o nome artístico **Puta Romântica**, unindo o profano e o sagrado, após compreender sua arte como ressignificação de símbolos antes vistos como repressores, inspirando-se em dualidades e contradições da existência latino-americana. Em 2025, após enfrentar episódios de exclusão em decorrência do nome artístico, apresentou o espetáculo *Translado: O Último Show de Puta Romântica*, marcando a despedida e o início de uma nova fase sob o nome Maria Victoria Carballar. Sua discografia, lançada em nome de Puta Romântica, é composta por: *Putaria Fina, Vol. 1* (2024), EP com quatro faixas; *Hetama Asufri* (2023), single; *O Sagrado Corazón de Puta Romântica* (2020), EP com seis faixas.



**Mariana Camelo** é cantora, compositora, instrumentista e arte-educadora. Nasceu em Belo Horizonte (MG), mas veio para Brasília muito nova e se considera genuinamente brasiliense, “do Cerrado”. Iniciou sua trajetória musical em 2005, aos 14 anos, como vocalista e tecladista em “bandas de garagem”. Formou a banda Mariana Camelo & Os Mutais, com a qual lançou, em CD, o disco autoral *Contradição e Outras Estórias* (2012). No ano seguinte, iniciou carreira solo. Desde então, apresentou-se em importantes festivais de Brasília, como *Capital Motoweeek*, *Porão do Rock*, *Ferrock*, *Rock Cerrado* e *Fest Rock Brasília*, além de shows em São Paulo, Goiás e cidades do Nordeste. Sua discografia é composta por: *Céu de Marfim* (2025), EP com cinco faixas; *Águas de Julho* (2024), single; *Linhas Tortas* (2023), single; *Baile das Águas* (2022), EP com seis faixas; *Trópico de Câncer* (2022), single; *Autoral Vs Autoral: Água Viva* (2021), single; *Perfect Illusion (Cover)* (2020), single; *Teu Mundo* (2020), single; *Fragmentos* (2018), EP com seis faixas; e *De Onde a Noite Vem* (2015), single.



**Martinha do Coco** é cantora, compositora e moradora do Paranoá há 30 anos. Nascida em Olinda (PE), migrou com a família para a antiga Vila do Paranoá aos 17 anos. Trabalhou como empregada doméstica e gari, e iniciou a carreira artística no grupo de percussão da Organização Tambores do Paranoá (TAMNOÁ), sendo uma das fundadoras do Ponto de Cultura Tambores do Paranoá. Passou a desenvolver trabalho autoral baseado em influências culturais da terra onde nasceu e cresceu, como samba de coco, maracatu e ciranda. Ao longo de sua trajetória, recebeu diversos reconhecimentos: em 2013, o título de Mestre da Cultura Popular, concedido pelo Ministério da Cultura; em 2019, homenagem da Câmara Legislativa do DF; em 2021, o Prêmio Mulher Negra DF, da SECEC; e, em 2022, a Medalha de Mérito Distrital da Cultura Seu Teodoro. Sua discografia é composta por: *Paranoá, Ô Vila Paranoá* (2022), single; *Perfume Dela* (2018), álbum com 14 faixas; e *Rodas Griô* (2017), álbum com sete faixas.



**Saraní** é cantora, compositora, professora de canto e pesquisadora musical pela Universidade de Brasília (UnB). Ingressou na faculdade de Música em 2013 e, logo no início da graduação, começou a lecionar, acumulando mais de dez anos de experiência na área de licenciatura. Define-se como apaixonada pela docência, conciliando o trabalho como educadora com a atuação na cena musical. Além da carreira autoral, integra projetos como vocalista da banda Violeta Groove e da festa Barato Total. Sua discografia é composta por: *Nova Fluidez* (2025), single; *Desapego (Remix)* (2024), single; *LatinidadeAfro* (2023), EP com cinco faixas; *Frequência* (2022), single; *Romance* (2022), single; *Desapego* (2022), single; e *Aceitação* (2022), single.



**Thabata Lorena** é cantora, compositora, arte-educadora, produtora fonográfica e articuladora cultural. Natural de Imperatriz (MA) e radicada em Brasília, a artista constrói uma obra que transita entre o *rap*, o *hip hop* e sonoridades nordestinas como o samba de coco e a embolada, em arranjos marcados pela força rítmica e pela palavra. Idealizadora do projeto “Dona Imperatriz”, voltado à formação de artistas pretas, periféricas e LBTQIAP+ do DF, Thabata também atua

como curadora e diretora artística, com forte compromisso político e comunitário. Sua discografia é composta por: *Meia Hora* (2025), single; *ROBÔ LATRÔ* (2025), single; *SET* (2023), EP com sete faixas; *Tromba D'água* (2023), single; *Novidades Ancestrais (Ao Vivo)* (2017), DVD com onze faixas; e *Novidades Ancestrais* (2014), álbum com onze faixas.



**Thaise Mandalla** é multiartista, atuando como cantora, compositora, instrumentista e arte-educadora. Transita entre a música, o teatro, os musicais e produções audiovisuais, exercendo também a produção de seus próprios trabalhos. Realizou turnês internacionais pelo Equador e recebeu prêmios como melhor apresentação ao vivo no 10º FAMU (2024) e melhor banda no 1º Cerrado Rock Festival (2023). Em 2020, foi destacada pela emissora CBN como a maior promessa do blues em Brasília. Atualmente, integra diferentes projetos musicais: é fundadora da banda Mandalla, na qual toca guitarra e *cigar box*, compõe e canta; atua como baterista na banda Nuggetz; participa do projeto Marias Rosa Choque, onde canta e toca bateria; e integra o projeto Amy'nDub, interpretando músicas de Amy Winehouse em versões *dub*, *reggae* e *ska*. Sua discografia, lançada sob o nome artístico Mandalla, é composta por: *Capoeira'n Blues* (2023), composto por dez faixas; *Desabafo da Madrugada* (2023), single; *Desplugado Mb (Acústico)* (2021), EP com três faixas; *Cascas Artificiais* (2021), single; *I Arrived* (2020), single; *I'm Like Death* (2019), single; e *Ao Vivo no Clube do Choro* (2018), EP com cinco faixas.

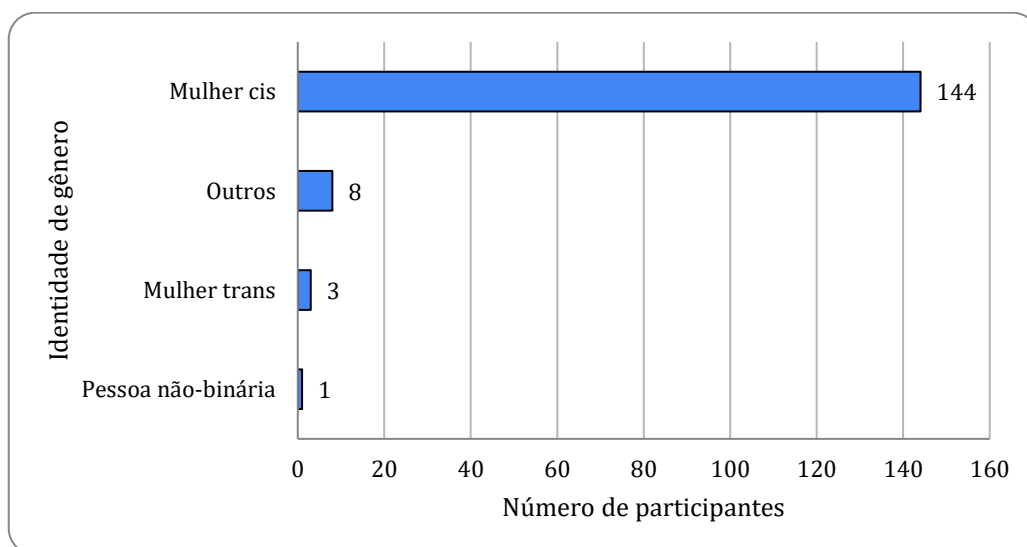
### 3.2 Perfil sociodemográfico

As 156 respostas ao formulário digital constituem a base do panorama sociodemográfico analisado nesta seção. Os subtópicos seguintes apresentam e discutem, de forma articulada, informações sobre identidade de gênero, orientação sexual, raça, faixa etária, escolaridade, estado civil, maternidade, naturalidade, local de moradia e fontes de renda. A partir desse conjunto de dados, examino as condições em que as artistas se inserem e permanecem no campo musical do Distrito Federal, identificando padrões e diferenças que ajudam a compreender a configuração dessa cena.

### 3.2.1 Identidade de gênero

A identidade de gênero não apareceu como dado estável ao longo da pesquisa, tanto nas respostas ao formulário digital quanto nas entrevistas e observações de campo. O formulário digital confirmou essa diversidade, ainda que de modo desigual. Das 156 artistas que responderam, 144 se identificaram como mulher cisgênero, três como mulher trans, uma como pessoa não binária e oito escreveram respostas próprias na opção “Outros” (Gráfico 1). Esses números devem ser lidos como um recorte situado, atravessado pelas condições de acesso ao formulário e pelos modos disponíveis de autodeclaração no momento da pesquisa. A predominância de mulheres cisgênero, assim como a presença de pessoas de gêneros dissidentes, abre perguntas sobre quem aparece, quem fica de fora e como cada pessoa escolhe nomear a si mesma.

**Gráfico 1** – Distribuição das participantes por identidade de gênero



*Fonte: autoria própria.*

A questão da identidade de gênero atravessou o campo desde o início da pesquisa. Com programação também questionadora de “narrativas universalizantes do que seria o ‘sujeito mulher’”<sup>49</sup>, o festival *Brasília Somos Nós* reuniu artistas cis, trans e não binárias. Aquela experiência inaugural, que desafiava a ideia de uma “mulher universal”, reapareceu

<sup>49</sup> Publicação do festival “Brasília Somos Nós” no Instagram, em 14 abr. 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B--KGkjlWZL/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/B--KGkjlWZL/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 01 out. 2025.

em diferentes momentos da investigação. Ao longo dos anos de investigação, pessoas que no início se apresentavam como artistas mulheres ou não binárias passaram a se identificar como agênero ou como homens trans. Ao tentar traçar o perfil de cantoras e compositoras em Brasília, a própria noção de “mulher” como categoria analítica foi colocada à prova. O campo mostrou identidades em movimento, plurais e em constante negociação.

Dani da Silva é um exemplo. Quando nos conhecemos, se apresentava como pessoa não binária, atendendo pelos pronomes “ela”, “elu” e “ile”. Durante o período da pesquisa, passou por transição de gênero e hoje se identifica como homem trans não binário, utilizando os pronomes “ele”, “elu” e “ile”. Em uma das conversas no âmbito desta pesquisa, contou que, durante a pandemia, o acesso ampliado a debates e conteúdos em ambientes digitais ofereceu vocabulário para nomear experiências já vividas.:

E eu acho que a pandemia, pelo menos pra mim, muito louco isso... trouxe um acesso muito cabuloso pra galera *queer*, pra estudos, pesquisas, coisas que a gente não tinha muito acesso, só a galera mais da academia. (...) Durante o isolamento da pandemia, eu fiquei muito envolvido também nesses assuntos, inclusive eu decidi a minha transição depois da pandemia. (...) A gente meio que já era trans, né? Então, a gente tem mais informação sobre isso agora, pelo menos eu, nesses últimos cinco anos.

A experiência de Ànna Moura segue por outro caminho, mas toca na mesma questão. Quando concedeu entrevista, em 2022, se identificava como mulher; no formulário digital de 2025, passou a se definir como agênero, respondendo tanto pelo pronome “ela” e “ele” quanto por “elu” e “ile”: “eu me identifico com todos os pronomes, pra mim tá tranquilo todos eles, se quiser mudar, deixar as pessoas confusas... meu objetivo é deixar as pessoas confusas, é pra isso que eu vim nesse planeta”. Em conversa por WhatsApp, explicou o processo de compreender e nomear essa identidade:

Então, eu acho que eu sempre fui uma pessoa agênero. (...) Somos mutáveis e tal, mas também acho que foi também, durante todo esse tempo, uma falta de nomenclatura, né? Mas acho que, quando eu entendi esse lugar do agênero... não foi nem uma coisa de mudar, eu só continuei sendo, mas agora eu sabia me posicionar. Mas em relação a pronomes, eu me identifico com todos os pronomes, pra mim tá tranquilo todos eles.

O relato de Ànna amplia o campo de significações sobre gênero ao afirmar que sua identificação como agênero não corresponde a uma mudança recente, mas a um modo de existir que já se fazia presente antes de haver palavras para nomeá-lo. Quando afirma que “sempre foi”, Ànna descreve a experiência não se reconhecer plenamente nas categorias

disponíveis à época. A nomeação aparece, assim, como possibilidade posterior de dizer algo que já era vivido, e não como ponto inaugural da experiência.

Essa questão pode ser discutida a partir da crítica de Judith Butler (2003) à ideia de um sujeito de gênero anterior à linguagem. Nas palavras da autora, “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (Butler, 2003, p. 48). A autora propõe compreender o gênero como efeito de normas que regulam sua inteligibilidade social.

É nesse sentido que a nomeação, nos relatos de Anna e Dani, aparece como gesto simultaneamente íntimo e político. Nomear-se não significa revelar uma verdade interior até então oculta, mas tornar-se legível em campos normativos que definem quais formas de existência podem ser reconhecidas. Os relatos analisados apontam, assim, menos para rupturas biográficas abruptas e mais para continuidades marcadas pela transformação das condições de dizer a si, à medida que novos vocabulários passam a circular e ampliam as possibilidades de reconhecimento no campo do gênero.

Essas identidades em trânsito colocaram desafios concretos ao trabalho de pesquisa. Em alguns casos, a mudança de nome artístico tornou necessário reencontrar as artistas ao longo do campo, refazendo percursos de busca, contato e atualização do mapeamento a partir do nome e da identidade então assumidos. A coexistência de nomes distintos em diferentes momentos da trajetória revela como processos de autodefinição repercutem em formas de registro. Em algumas situações, as plataformas digitais passaram a reunir produções lançadas sob nomes distintos em perfis e catálogos separados, o que exigiu da pesquisa decisões sobre como registrar, articular e tornar legíveis esses diferentes momentos da trajetória artística.

Essas observações de campo levaram ao ajuste do formulário digital, que passou a incluir quatro opções de resposta para identidade de gênero: “Mulher cis”, “Mulher trans”, “Pessoa não binária” e “Outros...”, acompanhada de campo aberto para autodefinição. A intenção foi ampliar ao máximo as possibilidades de resposta, reconhecendo que nem todas as experiências encontram nome disponível ou consensual no vocabulário vigente.

Nas respostas abertas, apareceram autodefinições como “agênero”, “ainda estou à procura de definição”, “feminino”, “lésbica”, “mulher”, “normal”, “travesti” e “travesty”. Essas respostas revelam tensões entre a experiência vivida, as categorias socialmente disponíveis e os limites do que a linguagem permite enunciar. O conjunto demonstra que a

autodeclaração de gênero ocorre mediante processos de negociação entre vocabulário, reconhecimento e pertencimento.

Algumas respostas apontam a persistência de associações naturalizadas entre gênero e atributos socialmente feminilizados. A palavra “feminino”, por exemplo, ainda aparece vinculada à ideia de essência ou característica do “ser mulher”, e não como construção histórica e cultural. Já respostas como “normal” ou simplesmente “mulher” indicam o quanto a noção de normalidade segue operando como referência silenciosa na compreensão do gênero, seja por desconhecimento das categorias, desconforto com rótulos ou recusa deliberada em nomear-se. Como afirma Michel Foucault (1999), as instituições disciplinares “comparam, diferenciam, hierarquizam, homogenizam, excluem. Em uma palavra, elas normalizam” (p. 153). Assim, o “normal” não descreve o que é natural, mas funciona como tecnologia de poder que define o que pode ser legitimado e o que tende a ser desqualificado. Nas respostas ao formulário, essa lógica se manifesta quando termos como “normal” operam como referência implícita de gênero não marcado.

Em alguns casos, as dúvidas em relação ao vocabulário apareceram de forma explícita. Uma colaboradora idosa enviou um áudio relatando que não compreendia os termos “mulher cis” e “pessoa não binária” e perguntou se eu poderia explicá-los. Contou que se sentiu à vontade para perguntar em função do caráter acolhedor das conversas anteriores. O episódio confirma que os vocabulários de gênero não circulam de maneira homogênea entre gerações e contextos sociais. Mesmo quando há abertura para o diálogo, a compreensão desses termos, em constante transformação, depende do acesso a debates, da convivência com pessoas de gêneros dissidentes e, neste caso, de relações de confiança construídas ao longo do trabalho de campo.

As palavras “travesti” e “travesty” introduzem uma fricção específica nos regimes de inteligibilidade do gênero. Em entrevista, Maria Victoria Carballar contou que, no cotidiano, se apresenta como “mulher trans”, mas que, em contextos públicos ou políticos, como o desta pesquisa, prefere afirmar: “sou travesti”. Essa escolha não opera apenas como autodefinição, mas como mobilização deliberada de uma categoria cuja história de estigmatização dificulta sua neutralização. Em diálogo com Judith Butler (2003), pode-se compreender que nem todas as identidades encontram lugar estável nos quadros normativos de reconhecimento, e que certas nomeações permanecem marcadas pela exclusão, mesmo quando passam a circular como categorias políticas. Ao optar por “travesti”, a artista

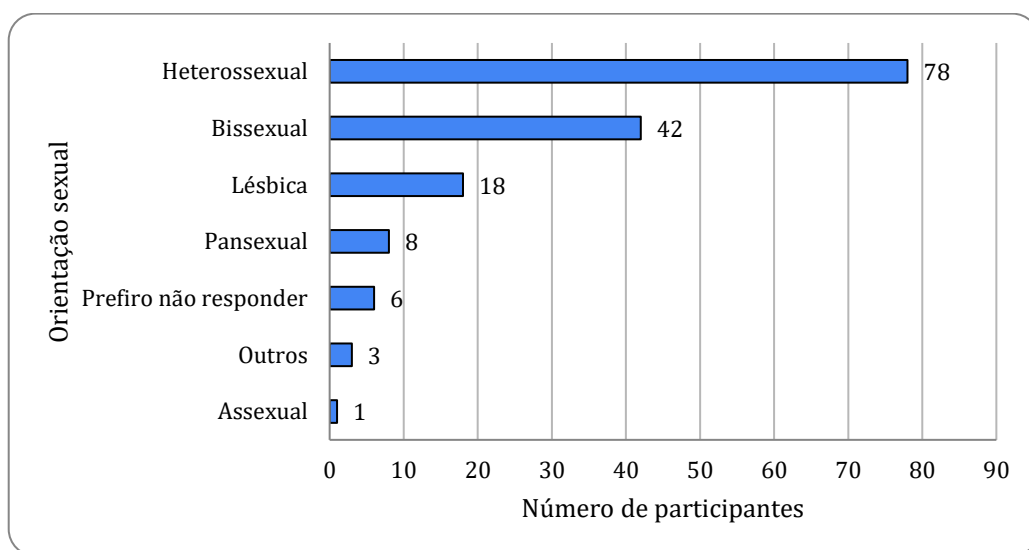
reinscreve no espaço público uma palavra que permanece tensionada pelas normas que regulam quem pode ser reconhecido como sujeito legítimo.

A grafia “travesty”, com y, registrada de forma isolada no formulário, intensifica esse tensionamento ao incidir diretamente sobre a linguagem. Se, como sugere Butler (2003), os limites do sujeito são produzidos pelos próprios limites do discurso culturalmente inteligível, a alteração da escrita da palavra pode ser lida como gesto que tensiona as classificações estabilizadas. Ao torcer a linguagem, essa nomeação desloca o foco da identidade para o próprio ato de nomear, escapando a classificações estabilizadas.

### 3.2.2 Orientação sexual

As respostas ao formulário digital sobre orientação sexual revelaram ampla variedade de orientações sexuais entre as participantes. Das 156 artistas que responderam ao formulário, 78 se declararam heterossexuais, 42 bissexuais, 18 lésbicas e oito pansexuais (Gráfico 2). Houve ainda seis respostas em “Prefiro não responder”, três em “Outros” e uma como assexual. Quase metade das artistas se reconhece em orientações não heterossexuais, o que torna a diversidade sexual traço marcante do campo pesquisado. Essa configuração reflete tanto características da cena investigada quanto as condições de circulação da pesquisa e os modos de autodeclaração disponíveis.

**Gráfico 2** – Distribuição das participantes por orientação sexual



*Fonte: autoria própria*

A pergunta foi formulada com sete alternativas: “Heterossexual”, “Bissexual”, “Lésbica”, “Pansexual”, “Assexual”, “Prefiro não responder” e uma opção aberta (“Outros...”), que permitia escrever livremente. A estrutura buscou acolher modos variados de autodefinição, reconhecendo a orientação sexual como dimensão vivida de forma fluida e passível de transformação. As respostas reunidas em “Outros” reforçaram essa ampliação do vocabulário: duas participantes se descreveram como “demissexuais” e uma como “pansexual demissexual”, expressões que vinculam o desejo à construção de laços afetivos.

Nas entrevistas, o tema da orientação sexual emergiu de formas distintas, não apenas pelo conteúdo das respostas, mas pelo modo como eram enunciadas. Em alguns encontros, a resposta veio de imediato, dita sem hesitação, como se já estivesse previamente formulada. Em outros, a pergunta foi seguida por pausas, risadas breves ou comentários antes da resposta propriamente dita. Esses silêncios e inflexões apareceram, muitas vezes, como momentos de ponderação sobre o que dizer e como dizer, marcando a entrevista como espaço de negociação da nomeação.

Em certas falas, a dificuldade de definição foi explicitada verbalmente, por meio de expressões como “é complicado” ou “fica muito confuso”. Uma colaboradora respondeu: “estou hétero, até hoje”, riu e acrescentou não saber “o que será do dia de amanhã”. A risada veio após a afirmação e produziu uma suspensão da categoria recém-enunciada, relativizando sua validade no tempo. Outra participante afirmou “gostar de gente” e explicou que, embora se perceba em geral como heterossexual, é “aberta e apreciadora das mulheres”. Ao recusar o termo “bissexual”, justificou que não gosta de se prender a rótulos, indicando incômodo com classificações que lhe pareciam mais restritivas do que elucidativas.

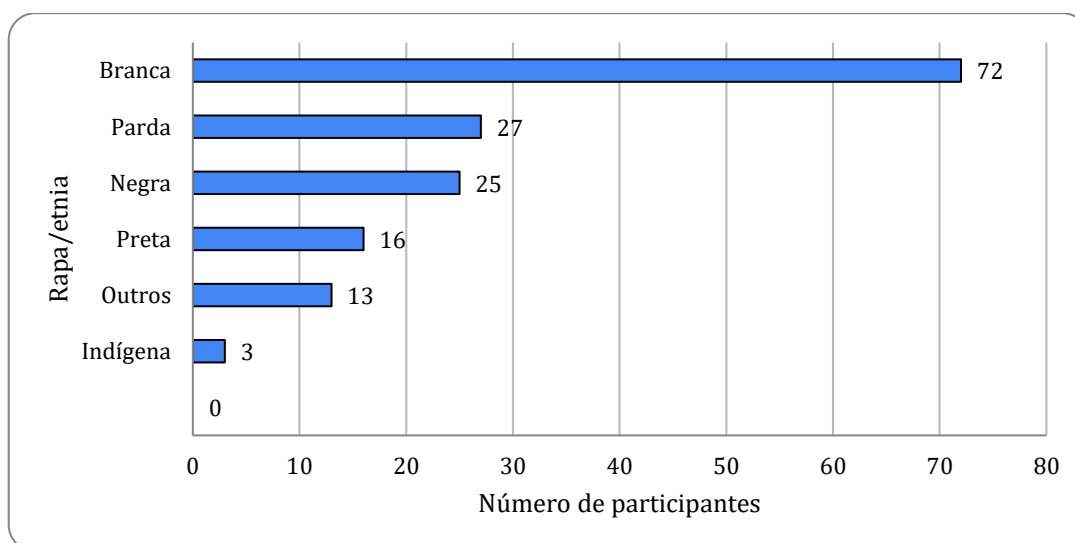
Entre pessoas não binárias ou em processo de transição, termos como “lésbica” ou “hétero” foram frequentemente problematizados por não darem conta de experiências que escapam à lógica binária de gênero. Uma colaboradora comentou: “acho que, politicamente, eu me vejo como lésbica”, e acrescentou, ao mencionar a sigla LGBTQIAPN+: “a gente vai percorrendo as letras”. A observação demonstra que a escolha dos termos se orienta também por posicionamentos políticos e contextuais. Ao recorrer a uma categoria ao mesmo tempo reconhecível e insuficiente, a colaboradora sinaliza que gênero e desejo se reorganizam de forma conjunta e processual. Nesse sentido, a sexualidade aparece como campo em construção, no qual as palavras disponíveis são usadas provisoriamente, testadas, tensionadas e, por vezes, deslocadas em relação à experiência que pretendem nomear.

### 3.2.3 Raça/etnia

As respostas ao formulário digital relativas à raça/etnia indicam dúvidas, disputas e incertezas quanto às formas de autodeclaração. Nas entrevistas, algumas colaboradoras afirmaram não saber exatamente “onde se encaixar” ou “como se definir”, mencionando a sensação de estar em um “limbo racial”. Relataram dificuldades de reconhecimento em diferentes contextos: em certos espaços, eram percebidas como não suficientemente negras ou indígenas para integrar determinados grupos identitários; tampouco eram lidas como brancas. Perguntas como “o que eu sou?”, “que lugar é esse?” e “a que grupo eu pertencço?” emergiram como parte dessas reflexões, indicando que a nomeação racial não se apresenta como dado estável, mas como processo marcado por disputas simbólicas e sociais.

Esse caráter instável também se expressou nas respostas ao campo “raça/etnia” do formulário digital, que foi mantido em formato aberto, permitindo que cada participante se autodefinisse livremente. As categorias apresentadas no Gráfico 3 não foram previamente estabelecidas, mas resultam de um processo posterior de sistematização das respostas, realizado para fins analíticos. Nesse agrupamento, foram consideradas as autodeclarações mais recorrentes, organizadas nas seguintes categorias: branca (72), parda (27), negra (25), preta (16), indígena (3) e outras (13). A maior parte das participantes se declarou não branca, com predominância das categorias “parda”, “negra” e “preta”.

**Gráfico 3** – Distribuição das participantes por raça/etnia (autodeclaração)



*Fonte: autoria própria.*

A diversidade de termos utilizados e as combinações observadas sugerem que as classificações raciais permanecem abertas e sujeitas a interpretações situadas. Os termos “preta” e “pretitude” são, em geral, associados a pessoas de pele retinta, como forma de afirmação política diante das desigualdades de tratamento que as gradações de cor da pele ainda produzem no Brasil. Já a relação entre negritude e parditude surgiu sob diferentes perspectivas: em algumas falas, defendeu-se que a população parda integra a população negra; em outras, a parditude foi reivindicada como identidade própria. Em dois registros do formulário, as participantes escreveram “negra/parda”, explicitando essa zona de interseção.

A categoria “outras” reuniu respostas que combinavam referências raciais, geográficas, nacionais ou culturais, como “branca/latina”, “nipo-brasileira”, “parda/asiática” e “sueca”. Também apareceram formulações que enfatizam a mistura como traço identitário, como “mestiça, branco, índio e negro”, “parda descendente de indígena e negro”, “branca 5% índio 5% negro”, “branca/morena” e “mistura brasileira”. A ocorrência isolada do termo “amarela”, historicamente associado a classificações racializantes e estereotipadas, revela os limites e tensões do vocabulário racial disponível

Em alguns casos, a autodeclaração variou ao longo do tempo. Uma colaboradora, por exemplo, se identificou como mulher preta durante a entrevista e, posteriormente, registrou-se como parda no formulário digital, revelando o caráter relacional e contextual dessas nomeações. Outras expressaram desconforto com a categoria “parda”, considerada insuficiente para traduzir o modo como são percebidas socialmente.

Entre as colaboradoras, o relato de Thabata Lorena permite observar como a autodeclaração racial se constrói como processo. Ao narrar seu reconhecimento como mulher preta, a artista articula origens familiares afro e indígenas, situando essa elaboração no tempo e nas relações sociais. Relata que a parte da família originária de Imperatriz, no Maranhão, possui “uma origem indígena muito forte”, enquanto o lado mineiro corresponde à “família preta”: “o meu quilombo é mineiro”. Ao mesmo tempo, observa que as conexões com a ancestralidade indígena se enfraqueceram ao longo do tempo, especialmente no plano da cultura, o que a leva a afirmar: “eu sou afro-indígena, mas sim, eu me tornei uma mulher preta e sou uma mulher preta”. Essa formulação indica que a autodeclaração racial se apoia também na forma como a experiência é socialmente lida e reconhecida.

Ao descrever esse percurso, Thabata afasta a compreensão da negritude como simples efeito da exclusão ou do racismo sofrido. Em entrevista, afirma que “tornar-se negro

é compreender que ser negro não é a perspectiva de exclusão de como o racista te trata”, mas um movimento de reconstrução ancorado na história e na memória coletiva. Nesse processo, torna-se central distinguir que “o racismo diz mais sobre o projeto de aniquilação de um outro grupo” do que sobre quem sofre essa violência. “Tudo o que empurram no nosso colo sobre a perspectiva do racismo tem muito mais a ver com o olhar do colonizador mesmo do que sobre a nossa essência”, conclui.

Nesse sentido, a artista descreve uma reorientação do olhar, que desloca a experiência da dor para a afirmação de força e continuidade. “Tornar-se negro é uma busca por uma identidade mais universalizada”, afirma, ressaltando que, embora se reconheça como brasileira e mestiça, a base que lhe dá sustentação é “um arquétipo africano mesmo, um presente que a gente ainda consegue sentir e se estruturar dentro desse silêncio”.

Esse processo envolve, segundo ela, “buscar o nosso referencial histórico, o nosso processo de vida, o nosso processo de chegada aqui, o nosso processo de ancestralidade, nosso processo de silenciamento, de apagamento”, apontando para uma elaboração ativa da identidade racial em diálogo com trajetórias coletivas. Essa vivência aparece associada à espiritualidade e à ancestralidade, compreendidas como experiências concretas que informam o modo como ela se percebe e se posiciona no mundo social: “é uma coisa muito transcendental, quando você encontra a força dos nossos ancestrais, não numa perspectiva teórica, mas prática mesmo”. Assim como observado nas discussões sobre identidade de gênero e orientação sexual, a raça reorganiza experiências no campo musical.

As reflexões trazidas pelas colaboradoras permitem situar a autodeclaração racial no interior de um campo discursivo historicamente marcado pela ideologia da mestiçagem. Como argumenta Liv Sovik (2009), a mestiçagem opera como “fiel escudeira” da branquitude na manutenção de privilégios e na reprodução de relações sociais marcadas pelo racismo. Nas palavras da autora, “reiterar que, por ser um país mestiço, não há ódio racial serve para reforçar esse controle dos sentidos da vida em sociedade” (Sovik, 2009, p. 39). As hesitações, combinações e zonas de indefinição presentes nas respostas ao formulário e nas entrevistas devem ser compreendidas à luz desses regimes discursivos, que limitam e tensionam as possibilidades de nomeação.

No caso das mulheres negras, esses limites produzem efeitos específicos. Como aponta Lélia Gonzalez (2003 [1983]), o racismo constitui uma “sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo

produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular” (González, 1983, p. 224). As falas que associam a negritude ao “olhar do colonizador”, bem como o esforço de deslocar o foco da dor para a força, evidenciam a permanência de um projeto histórico de dominação que produz imagens e lugares sociais hierarquizados.

Ao mesmo tempo, as trajetórias analisadas mostram que esses regimes não ocorrem de forma unidirecional. Ao analisar os processos de estereotipagem racial, Stuart Hall (2016) destaca que o racismo produz efeitos profundos e inconscientes associados à fantasia e ao fetichismo, mas que esses significados não são fixos. O autor chama atenção para práticas de contestação reunidas sob a noção de “transcodificação”, entendida como “a tomada de um significado existente e sua colagem em um novo significado (por exemplo, ‘*Black is Beautiful*’)” (Hall, 2016, p. 211–212).

Nesse sentido, o “tornar-se negro”, assim como a afirmação política de termos como “preta” e “negra”, constitui prática ativa de reapropriação simbólica, por meio da qual categorias historicamente marcadas pela violência são reinscritas como fontes de pertencimento, memória e força coletiva, desafiando, contestando ou modificando regimes dominantes de representação da diferença racial. Esses dados e relatos oferecem uma base para compreender como a dimensão racial incide sobre condições materiais, circulação e reconhecimento das artistas na cena musical do Distrito Federal.

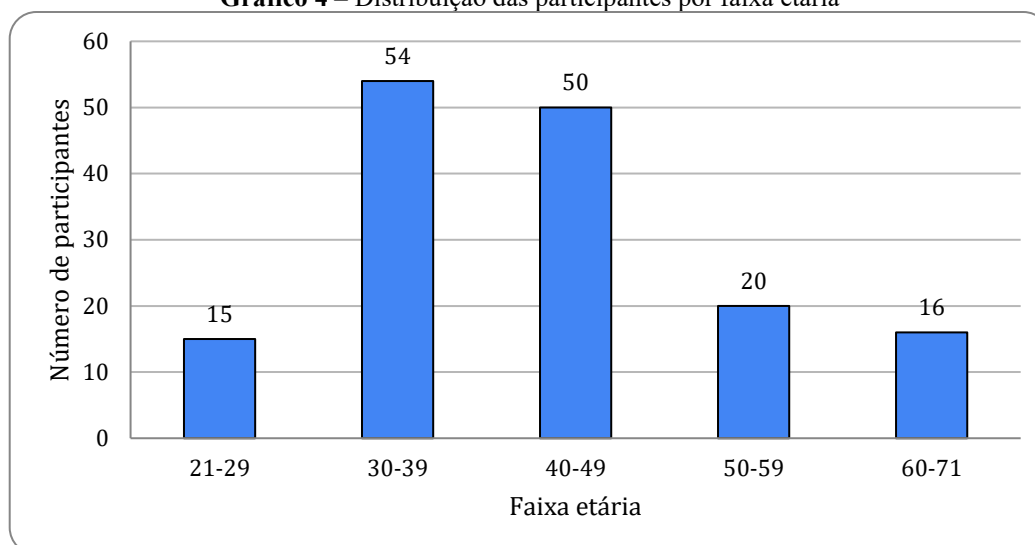
#### 3.2.4 Faixa etária

A distribuição etária das artistas colaboradoras permite observar diferenças geracionais que incidem sobre formas de inserção, permanência e circulação no campo musical. Os dados do formulário digital revela concentração de mulheres adultas. Das 155 respostas válidas<sup>50</sup>, as faixas etárias de 30 a 39 anos e de 40 a 49 anos agrupam cerca de dois terços das participantes, com 54 e 50 respostas, respectivamente (Gráfico 4). A participação diminui nas faixas seguintes, com 20 respostas entre 50 e 59 anos e 16 participantes com 60 anos ou mais. Entre as mais jovens, com idades entre 20 e 29 anos, registraram-se 15 respostas, indicando também menor presença desse grupo etário no conjunto da amostra.

---

<sup>50</sup> Uma resposta com data de nascimento em 02/02/2025 foi identificada como erro de digitação e, por esse motivo, desconsiderada na análise etária.

**Gráfico 4 – Distribuição das participantes por faixa etária**



*Fonte: autoria própria.*

Os dados evidenciam a menor presença tanto de artistas mais jovens quanto de artistas idosas. Nesta pesquisa, adota-se a definição de pessoas idosas como aquelas com 60 anos ou mais, conforme classificação utilizada pela Organização Mundial da Saúde e pela Organização Pan-Americana da Saúde em estudos sobre o envelhecimento na América Latina.<sup>51</sup> Essa configuração também foi observada durante o trabalho de campo, com predominância de mulheres adultas nos palcos e menor participação das faixas etárias extremas. Em conversas informais, algumas participantes idosas relataram dificuldades enfrentadas no campo musical associadas ao etarismo, percebido por elas como intensificado no caso das mulheres. Por outro lado, participantes mais jovens também mencionaram obstáculos para a entrada e a inserção na cena musical local. Entre os relatos, destacam-se dificuldades como “ingressar no mercado musical de Brasília”, “montar um grupo de músicos e conseguir contatos para me apresentar em locais” e a percepção de que o ambiente funciona como “uma bolha que não se abre para novas pessoas”.

Em observações de campo, durante o encontro preparatório para o 1º Fórum de Cantoras do Distrito Federal, artistas idosas comentaram que pouco conheciam as novas gerações de mulheres que atuam na cena musical de Brasília. Relataram sentir falta de maior

<sup>51</sup> Considera-se como pessoa idosa aquela com 60 anos ou mais, conforme classificação adotada em estudos da Organização Pan-Americana da Saúde sobre o envelhecimento na América Latina, como o relatório *Contexto sociodemográfico e econômico do envelhecimento na América Latina* (OPAS; CEPAL, 2023). Disponível em: <https://iris.paho.org/server/api/core/bitstreams/756adb3d-5ef7-46bc-89cb-269ffdf7590b/content> . Acesso em 03 jan. 2026.

integração e de oportunidades de encontro e de estabelecimento de vínculos com essas artistas. Algumas participantes jovens, por sua vez, também expressaram desconhecimento em relação a artistas mais velhas, indicando a existência de redes de relações e conexões restritas, pouco interligadas entre diferentes gerações que atuam na cena musical local.

Nesse sentido, os dados desta pesquisa dialogam com os resultados apresentados por Paula de Macedo e Gislane de Melo (2024), que analisam a percepção de mulheres idosas musicistas do Distrito Federal acerca do etarismo no campo musical. Com base em histórias de vida, as autoras apontam que o etarismo restringe oportunidades de trabalho, parcerias e visibilidade. Entre os aspectos destacados, sobressaem a valorização de atributos associados à juventude, como desempenho físico, performance e potencial de retorno mercadológico, bem como a desvalorização de trajetórias longas, mesmo quando as musicistas permanecem ativas e tecnicamente qualificadas.

As autoras demonstram ainda que o preconceito vivenciado por essas artistas não decorre apenas da idade, mas é intensificado pelo gênero, configurando uma barreira dupla no campo musical. Essa articulação entre idade e gênero contribui para compreender a segmentação geracional observada nesta pesquisa, bem como a baixa circulação e interlocução entre diferentes gerações de mulheres na cena musical de Brasília, indicando que as desigualdades não operam de forma isolada, mas combinada.

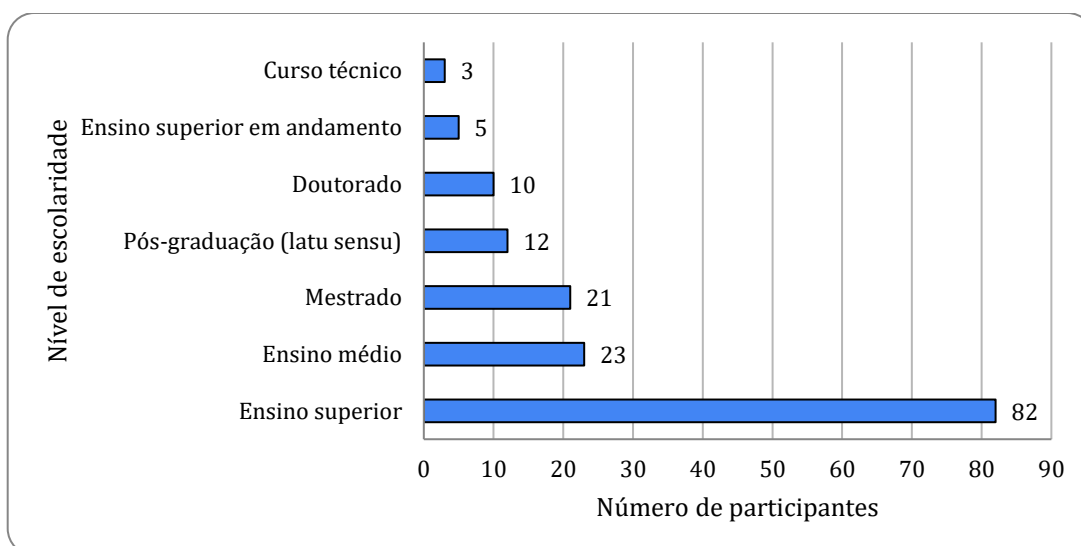
Assim como nos marcadores de gênero, sexualidade e raça, a idade aparece aqui atravessada por expectativas sociais e condições materiais desiguais. Esse cenário pode ser ainda compreendido à luz das reflexões de Mirian Goldenberg (2011) sobre a centralidade do corpo como forma de capital na cultura brasileira. Ao analisar representações de gênero e envelhecimento, a autora argumenta que, no Brasil, determinados atributos corporais associados à juventude, à magreza, à energia e à aparência física se constituem como capitais simbólicos, sociais e econômicos, especialmente para as mulheres.

Nesse contexto, o envelhecimento tende a ser vivido como processo de perda de valor social, marcado pela invisibilização e pela redução de reconhecimento, sobretudo em campos nos quais o corpo é alvo de exposição e avaliação pública. Tal perspectiva contribui para compreender por que, na cena musical observada nesta pesquisa, artistas idosas relatam dificuldades de circulação e visibilidade. A segmentação geracional observada se apresenta como efeito de lógica cultural mais ampla, na qual o corpo envelhecido deixa de operar como capital legítimo, restringindo oportunidades no campo musical.

### 3.2.5 Escolaridade

Os dados relativos à escolaridade das artistas colaboradoras indicam um perfil de alta escolarização e permitem observar diferenças no acesso a recursos, redes e formas de legitimação no campo musical. Das 156 participantes, 82 declararam ensino superior completo, o que corresponde a mais da metade da amostra (Gráfico 5). Além disso, 21 informaram ter cursado mestrado, e 10 doutorado, revelando que cerca de 20% da amostra possui pós-graduação *stricto sensu*. Outras 23 colaboradoras informaram o ensino médio como escolaridade mais elevada, e três relataram possuir formação técnica.

**Gráfico 5** – Distribuição das participantes por nível de escolaridade



Fonte: autoria própria.

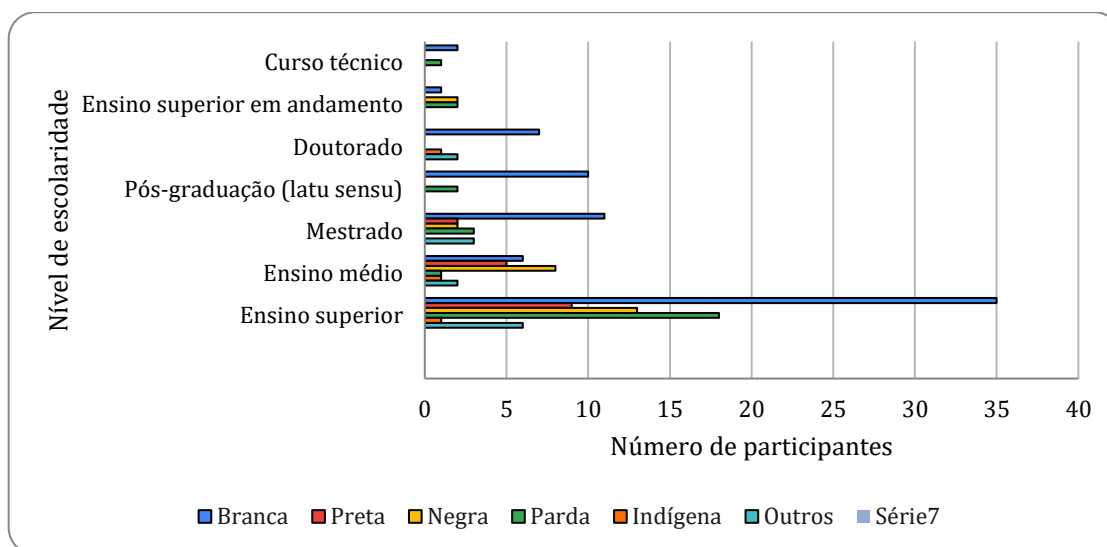
Algumas respostas indicam trajetórias formativas em curso, como “ensino superior incompleto”, “formanda em licenciatura” ou “cursando música”, reunidas na categoria “ensino superior em andamento”. Há também menções a especializações e pós-graduação *lato sensu*, especialmente em áreas relacionadas à música, à docência e à terapia, demonstrando processos contínuos de qualificação técnica e pedagógica.

É interessante notar que nem todas as formações declaradas estão diretamente vinculadas ao campo musical, tendo sido mencionadas áreas como pedagogia, psicologia, letras, jornalismo, enfermagem ou direito. Essa diversidade aponta para percursos

profissionais combinados, nos quais a música se associa a outras ocupações e fontes de renda como forma de adaptação às condições de trabalho e à instabilidade do campo musical.

O cruzamento entre raça/etnia e escolaridade explicita desigualdades estruturais no acesso à educação formal entre as participantes (Gráfico 6). Observa-se que aproximadamente dois terços das mulheres com ensino superior completo ou pós-graduação se autodeclaram brancas, enquanto mulheres negras, pretas e pardas concentram-se majoritariamente nos níveis de ensino médio e ensino superior. À medida que a escolaridade se eleva, a presença de mulheres não brancas diminui de forma acentuada, especialmente nos níveis de mestrado e doutorado.

**Gráfico 6** – Distribuição das participantes por nível de escolaridade e raça



*Fonte: autoria própria.*

No total, entre as participantes brancas, 35 declararam possuir ensino superior completo, 11 mestrado, 10 especialização *latu sensu* e 7, doutorado. Mesmo nas categorias de formação em andamento ou técnica, a presença de mulheres brancas permanece constante, indicando acesso prolongado e diversificado à escolarização formal. Esse padrão confirma que o avanço nos níveis mais altos de escolarização permanece marcado por barreiras materiais e simbólicas, associadas a processos de racialização que delimitam o acesso a espaços de legitimidade acadêmica e institucional.

Em contraste, os dados referentes às participantes negras, pretas e pardas revelam cenário de sub-representação nos níveis mais elevados de formação acadêmica. Embora 13

mulheres negras e 18 pardas tenham declarado ensino superior completo, apenas quatro (duas negras e duas pardas) chegaram ao mestrado, e nenhuma dessas categorias está representada no doutorado. Entre as participantes pretas, nove possuem ensino superior completo, cinco ensino médio e apenas duas alcançaram o mestrado. Além disso, uma participante indígena informou possuir doutorado, indicando uma trajetória que tensiona os padrões majoritários observados na amostra.

Essas desigualdades tornam-se particularmente visíveis quando observadas em trajetórias concretas, como a de Saraní. Em seu relato, o ingresso na Universidade de Brasília é apresentado como ponto de inflexão, associado também à ampliação de sua percepção sobre a própria condição social. A artista conta que a vivência universitária lhe possibilitou aprimorar uma consciência social, política, racial, de gênero e de classe.

Esse processo aparece, em sua fala, articulado à reelaboração de sentimentos de culpa e de inadequação vividos ao longo de sua formação: “quando eu tomei consciência de quem eu sou e do lugar social e racial que eu ocupo, aí eu falei, ‘pera aí, eu só faço parte de um plano político, querida. Eu não sou culpada desse rolê todo, não’”. Saraní associa lacunas em determinados repertórios e referências culturais não a falhas individuais, mas à interdição histórica de acesso à educação e ao conhecimento, sintetizando essa percepção na frase “quanta coisa me foi negada”. Ao mesmo tempo em que desloca a responsabilização do plano individual para um entendimento estrutural dessas ausências, a artista reivindica o direito de ocupar esses espaços: “Eu vou crescer, sim. E vou ocupar os lugares que não querem que a gente ocupe”, afirma.

Durante o período desta pesquisa, Saraní defendeu sua dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da UnB, dado que permite situar temporalmente sua trajetória acadêmica no contexto investigado. A formação em nível *stricto sensu* aparece como espaço no qual se combinam, simultaneamente, a ampliação de possibilidades de atuação e a persistência de assimetrias associadas à origem social e racial. A trajetória indica, nesta pesquisa, como a escolarização superior pode operar, para artistas negras e indígenas, tanto como espaço de ampliação de circulação e legitimidade quanto como ambiente no qual desigualdades estruturais continuam a ser experienciadas.

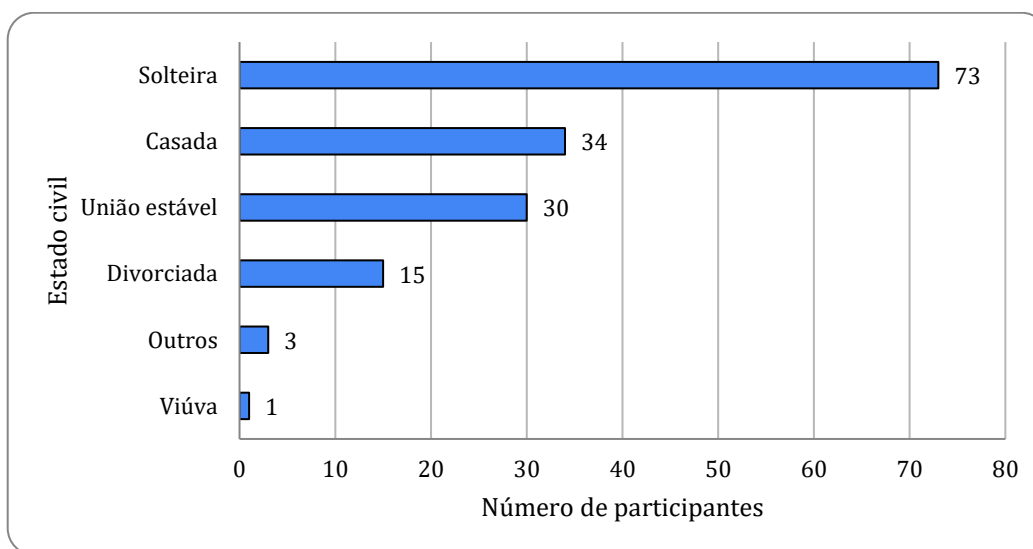
Formulado por Kimberlé Crenshaw (1989) e aprofundado por intelectuais negras brasileiras, a interseccionalidade se tornou, assim, uma importante ferramenta para compreender como o racismo adiciona e intensifica barreiras no campo musical de Brasília.

Como afirma Djamila Ribeiro (2018), as violências de gênero se intensificam à medida que diferentes eixos de opressão se associam: “existindo mulheres que, para além da opressão de gênero, sofrem outras opressões, como racismo, lesbofobia, transmisoginia, torna-se urgente incluir e pensar intersecções como prioridade de ação, e não mais como assuntos secundários” (Ribeiro, 2018, p. 47). Nesse sentido, além de chave analítica, um imperativo ético e político desta pesquisa, em diálogo com perspectivas feministas decoloniais. Nesta pesquisa, os dados discutidos contribuem para compreender como a escolaridade atua como um recurso diferencial, cujos efeitos variam conforme gênero, raça, classe e território.

### 3.2.6 Estado civil e maternidade

Entre as 156 participantes, a maioria se declarou solteira (46,8%), seguida por casadas (21,8%) e em união estável (19,2%). Também foram registradas 15 mulheres divorciadas (9,6%), uma viúva e três respostas na categoria “Outros”, sendo duas “separada” e uma “acompanhada” (Gráfico 7). Esses dados mostram uma diversidade de situações na cena musical de Brasília, indicando que as formas de constituir vínculos afetivos são heterogêneas e não se restringem a modelos conjugais tradicionais.

**Gráfico 7** – Distribuição das participantes por estado civil



*Fonte: autoria própria*

A diversidade observada nas respostas ao formulário reaparece nas entrevistas quando a própria noção de “estado civil” é colocada em questão. Por se tratar de uma pergunta aberta, algumas colaboradoras buscaram elucidar o que estava sendo considerado como resposta adequada. Uma delas comentou, em tom de brincadeira, que estava respondendo “igual ao IBGE”, sinalizando a percepção da pergunta como uma classificação de caráter estatístico e institucional. Outra questionou se deveria se referir a um vínculo formalizado juridicamente ou à forma como vivencia sua relação no cotidiano, explicando que mora com o companheiro e se considera casada, embora não possua registro legal dessa união. Esses questionamentos indicam que a categoria “estado civil”, tal como tradicionalmente utilizada em levantamentos demográficos, nem sempre corresponde a experiências efetivas dessas artistas em relação a seus vínculos afetivos.

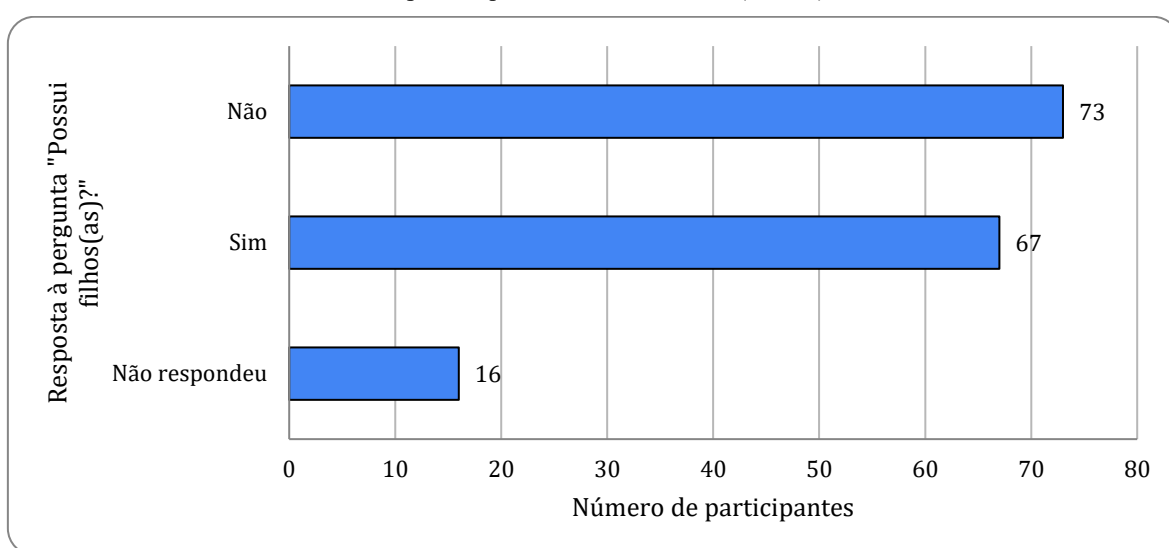
Nesse contexto, observações de campo indicam que, para algumas artistas, o questionamento não se restringe à forma de nomear ou classificar os vínculos, mas se estende aos próprios modelos normativos de relacionamento. Em conversas informais, emergiu com frequência a problematização de relações monogâmicas tradicionais e a busca por arranjos não monogâmicos. Nessas ocasiões, a não-monogamia foi apresentada como um campo de experimentação e reflexão. A recorrência desse tema sugere que a coexistência de critérios legais, simbólicos e cotidianos de reconhecimento de laços conjugais e afetivos se desdobra, em certos casos, em questionamentos sobre exclusividade e centralidade do par conjugal.

No cotidiano da cena musical, essas ambiguidades articulam-se a dificuldades mais amplas relacionadas à manutenção de relações afetivas. Em observações de campo realizadas ao longo da pesquisa, o trabalho autônomo na música foi caracterizado pela ausência de horários fixos, pela exigência de disponibilidade para convites de última hora, pela concentração das atividades em períodos noturnos – frequentemente coincidentes com os tempos sociais de descanso e de convivência – e por ciclos de instabilidade profissional e financeira. Conjuntamente, esses elementos foram apontados como fatores que tensionam a vida afetiva, demandando negociações do tempo, da disponibilidade e da presença.

As dificuldades descritas não são compreendidas como conflitos episódicos, mas como efeitos acumulados de uma forma específica de organização do trabalho musical que impõe desafios à sustentação de vínculos ao longo do tempo. As menções a experiências de desgaste e isolamento sugerem, assim, que a estrutura da cena musical incide diretamente sobre as possibilidades de manutenção de relações afetivas estáveis.

Essas tensões tendem a se intensificar quando combinadas com responsabilidades de cuidado, em especial a maternidade. Os dados do formulário digital indicam que a maternidade é uma experiência significativa entre as participantes (Gráfico 8). No total, 67 mulheres declararam ter filhos, o que corresponde a quase metade da amostra. Foram incluídas como respostas afirmativas os casos de participantes que mencionaram exercer o cuidado de enteados, reconhecendo que a maternidade pode ocorrer para além de vínculos biológicos e de arranjos conjugais tradicionais.

**Gráfico 8** – Participantes que declararam exercer (ou não) a maternidade



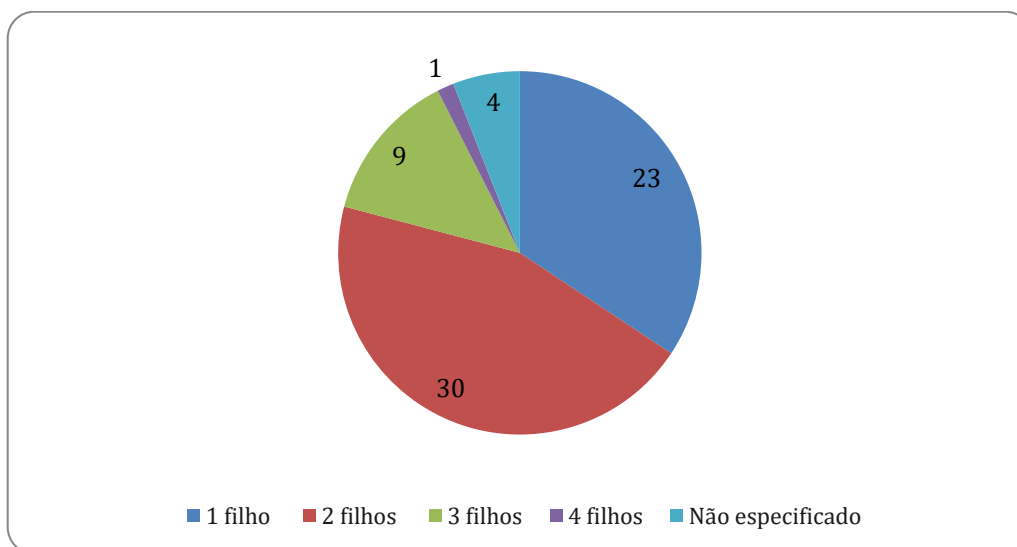
*Fonte: autoria própria.*

Em relação a essa pergunta sobre ter filhos, uma das participantes, por exemplo, escreveu: “Não. Mas namoro uma pessoa que tem. Moramos juntos e ajudo na educação dele”. Embora breve, a declaração explicita uma situação de coabitação e de envolvimento cotidiano com a criança, indicando que a participante se percebe como parte ativa do processo educativo, ainda que não se identifique formalmente como mãe. Esse relato amplia a compreensão da maternidade adotada nesta pesquisa, permitindo reconhecer práticas de cuidado que, mesmo fora das definições tradicionais, incidem diretamente sobre a organização do tempo, das responsabilidades e da vida profissional das artistas.

Essa dimensão ganha ainda mais relevância quando se observa a distribuição do número de filhos entre as participantes que declararam exercer a maternidade. Do total, 23 relataram ter um filho, 30 têm dois, nove têm três e uma indicou quatro; outras quatro não

especificaram (Gráfico 9). Esses dados ajudam a dimensionar a diversidade de arranjos familiares e a carga de responsabilidades que atravessa trajetórias das artistas.

**Gráfico 9** – Número de filhos(as) entre participantes que declararam exercer maternidade



*Fonte: autoria própria.*

No cotidiano da cena musical, essas responsabilidades se traduzem em táticas de conciliação entre trabalho e cuidado. Em projetos musicais que participei no período desta pesquisa, observei que algumas musicistas levavam as crianças para ensaios e passagens de som por não terem com quem deixá-las. Nessas ocasiões, as crianças permaneciam aguardando em uma antessala enquanto os ensaios aconteciam, ou no local do show geralmente entretidas com jogos ou vídeos no celular. Essas situações tornam visíveis improvisos cotidianos mobilizados para viabilizar a participação dessas artistas, bem como a ausência de estruturas institucionais de apoio a mães no interior da cena musical.

Essa percepção também aparece em respostas ao formulário. Uma participante mencionou as dificuldades de conciliar a maternidade com a rotina musical, observando que “ter filhos é um capítulo à parte e puxado pra conciliar”. Ela destaca que os “eventos à noite são um dificultador” e sugere a ampliação de alternativas diurnas, indicando que a organização predominante da cena privilegia dinâmicas que limitam a participação de mulheres que exercem a maternidade.

As trajetórias individuais permitem observar como essas dinâmicas se expressam de formas distintas. A cantora Emília Monteiro, por exemplo, vivenciou a maternidade como

um período de dedicação integral. Após cerca de seis anos de intensa atividade musical, decidiu interromper a carreira ao engravidar da primeira filha: “eu quis parar tudo... sempre quis muito ser mãe”. Permaneceu afastada da música por aproximadamente doze anos, período em que nasceu sua segunda filha e no qual se dedicou, segundo seu relato, “de maneira muito voluntária e amorosa” à criação das meninas: “fiquei ali, lambendo cria”. Emília avalia que a relação entre maternidade e carreira artística “depende muito de mulher para mulher”. Emília avalia que a relação entre maternidade e carreira artística “depende muito de mulher para mulher”, ao observar que algumas retomam logo após o parto, enquanto outras precisam de mais tempo. “Não cabe, de maneira alguma, nenhum tipo de julgamento a respeito disso”, afirma.

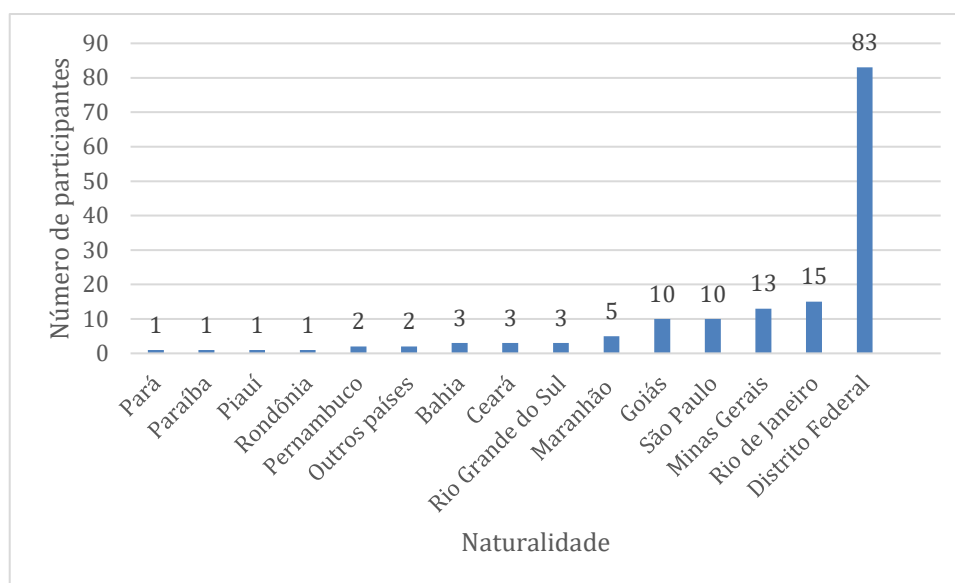
A experiência de Laady B apresenta percurso distinto. A artista interrompeu as atividades musicais em razão da desaprovação de familiares sobre atuação no *rap*, permanecendo cerca de nove anos afastada dos palcos. O retorno ocorreu durante a pandemia, já grávida, viabilizado pelo incentivo do marido e pelo convite para integrar uma banda. Como relata, “no meio da pandemia, estava cantando e com a barriga grande já”.

A articulação entre dados do formulário, observações de campo e trajetórias relatadas em entrevistas indica que a maternidade incide diretamente sobre possibilidades de circulação, permanência e participação no campo musical. Ao mesmo tempo, revela que as dinâmicas da cena tendem a depositar a responsabilidade pela conciliação entre trabalho artístico, vínculos afetivos e cuidado para soluções individuais, reforçando desigualdades de gênero na organização do trabalho musical.

### 3.2.7 *Naturalidade*

Os dados de naturalidade indicam a presença de participantes oriundas de diferentes regiões do país, com predominância de nascidas no próprio Distrito Federal. Do total de respondentes, 83 nasceram no DF, o que corresponde a mais da metade da amostra (Gráfico 10). Além do Distrito Federal, as participantes se distribuem por onze outros estados brasileiros, com maior número de artistas naturais do Rio de Janeiro (15), de Minas Gerais (13), de São Paulo (10) e de Goiás (10). Há também registros de naturalidade internacional, com menções a países como Honduras e Suécia.

**Gráfico 10 – Distribuição das participantes por naturalidade**



*Fonte: autoria própria.*

Esse cenário acompanha mudanças demográficas observadas nas últimas décadas. Em 2016, o número de pessoas nascidas no Distrito Federal superou o de migrantes, passando a representar 54,3% da população local<sup>52</sup>. Mesmo com a predominância recente de brasilienses de nascimento, os dados do formulário indicam diversidade de origens, com destaque para fluxos internos associados sobretudo às regiões Sudeste e Centro-Oeste.

Essa diversidade também se apresentou de forma consistente no grupo de artistas entrevistadas. Além disso, entre aquelas nascidas no Distrito Federal, a maioria é oriunda de migrantes de diferentes regiões do país. Essas trajetórias familiares se apresentaram, nesta pesquisa, como elementos constitutivos da formação musical, frequentemente associadas a experiências vividas na infância e no convívio doméstico. Em diversos depoimentos, as participantes mencionaram canções, festas, gêneros musicais e práticas culturais vinculadas aos locais de origem das famílias, tornando-se referências importantes em suas carreiras. Para algumas, esses repertórios influenciaram composições e escolhas estéticas; para outras, são memórias afetivas que se entrelaçam à construção de identidades musicais na capital.

A trajetória de Emília Monteiro permite observar essa articulação entre identidade, origem familiar e pertencimento. Natural de Poços de Caldas (MG), ela define o local de

<sup>52</sup> Intitulada “Nascidos em Brasília já são 54,3% da população, mostra pesquisa do IBGE”, a matéria foi publicada no site do jornal Correio Braziliense em 25 de novembro 2016. Disponível em: [https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2016/11/25/interna\\_cidadesdf.558698/nascidos-em-brasilia-ja-sao-54-3-da-populacao-mostra-pesquisa-do-ibg.shtml](https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2016/11/25/interna_cidadesdf.558698/nascidos-em-brasilia-ja-sao-54-3-da-populacao-mostra-pesquisa-do-ibg.shtml). Acesso em: 4 jun. 2025.

nascimento como um “acidente geográfico”, decorrente de uma transferência do pai, funcionário do Banco do Brasil: “eu acabei nascendo lá, mas saí de lá bebê ainda”. Emília afirma não manter “nenhum tipo de referência familiar nem afetiva” com a cidade. Após o nascimento, a família retornou a Macapá e, posteriormente, viveu um período de deslocamentos sucessivos: “fizemos um tour ali por Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Brasília. Literalmente do Oiapoque ao Chuí”, brinca.

Chegou a Brasília aos cinco anos e vive na cidade desde então. Embora tenha passado a maior parte da vida no Distrito Federal, Emília observa que suas referências emocionais e culturais permanecem fortemente vinculadas ao Norte: “toda a minha referência afetiva, emocional, em relação a experiências familiares, gastronômicas e de identidade cultural, está no Norte, é muito forte”. Destaca que seus pais são amapaenses, reforçando esse pertencimento simbólico e afetivo à região amazônica: “minha mãe da capital e meu pai do interior, do Tucumã, no município do Amapá”.

A artista atribui especialmente à mãe a transmissão dessa herança cultural: “aqui em Brasília, ela sempre colocou os discos das bandas de lá para escutar as músicas”. A mãe, segundo Emília, cresceu “num bairro negro chamado Lagunho”, próximo ao Quilombo do Curiaú – “um quilombo vivo, o primeiro reconhecido pela Fundação Palmares”. Nesse ambiente, as “rodas de marabaixo e de batuque” faziam parte da vida cotidiana. Em Brasília, Emília nota que essa cultura era “desconhecida”, o que intensificou o sentimento de saudade e de valorização das referências de origem: “pra quem está longe, tem a coisa da saudade, da valorização”. Ao gravar seu primeiro disco, tomou a decisão de incorporar essas referências: “começo de onde? Vou começar de onde eu vim”.

Nesse sentido, o caso de Martinha do Coco também é emblemático para a compreensão de processos de reterritorialização em Brasília. “Reinventamos a cidade, fomos descobrindo a cidade”, afirmou em entrevista a esta pesquisa. Nascida em Pernambuco, Martinha migrou para Brasília aos 17 anos, em 1979, integrando fluxos de pessoas que chegaram à capital federal nas décadas posteriores à sua inauguração. Em Brasília, Martinha construiu uma produção musical ancorada no samba de coco, na ciranda e no maracatu, articulando ritmos e sonoridades de sua terra natal a experiências urbanas vividas na capital.

As trajetórias de Emília e Martinha revelam processos de reterritorialização, isto é, de construção de pertencimentos no território de chegada. Essas experiências envolvem elaboração de vínculos simbólicos, afetivos, e culturais com a cidade. Nesse horizonte, a

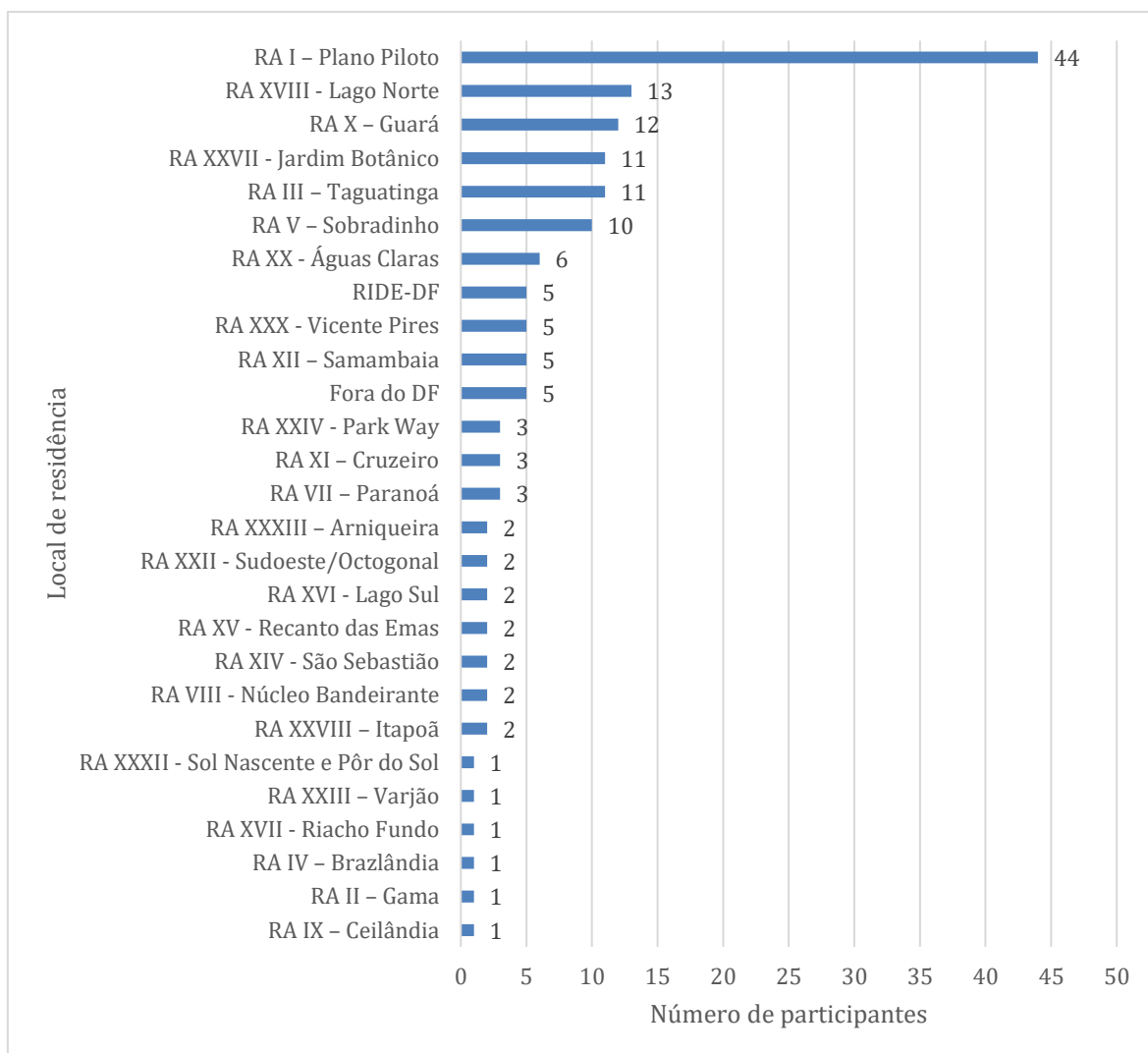
noção de “territórios afetivos”, proposta por Jan Simon Hutta (2020), contribui para discutir como práticas culturais, memórias e relações cotidianas produzem vínculos com o espaço urbano. Para o autor, “embora os territórios não sejam apenas experimentados afetivamente, os afetos também moldam as capacidades de habitar a territorialidade ou deixá-la, ou seja, reterritorializar e desterritorializar o espaço” (Hutta, 2020, p. 64). No caso das artistas, as práticas musicais funcionaram como dispositivos de construção de significados e de reinscrição afetiva das referências de origem no cotidiano urbano de Brasília.

Esses processos de reterritorialização também podem ser pensados à luz das reflexões de Arjun Appadurai (2004 [1996]) sobre mobilidade e deslocamentos no mundo contemporâneo. Para o autor, “o tecido destas estabilidades é feito no tear dos movimentos humanos, à medida que aumenta o número de pessoas e grupos que têm que enfrentar a realidade de terem que se deslocar ou as fantasias de quererem deslocar-se” (Appadurai, 2004 [1996], p. 51). As histórias aqui analisadas sugerem como esse “tear dos movimentos humanos” influencia e mobiliza práticas musicais em Brasília, onde trajetórias migrantes participam ativamente da produção de sentidos, de estéticas e de formas de estar na cidade.

### *3.2.8 Distribuição territorial*

A distribuição das participantes por local de residência permite observar padrões espaciais relevantes para a compreensão das desigualdades urbanas que atravessam a cena musical em Brasília. As artistas estão distribuídas por diferentes regiões do Distrito Federal e do entorno, com maior concentração em áreas centrais e no eixo de ligação entre o Plano Piloto e as cidades adjacentes. A maioria das participantes reside no Plano Piloto, seguido por Lago Norte, Guará, Taguatinga, Jardim Botânico e Sobradinho (Gráfico 11). Há ainda grupos menores em Águas Claras, Vicente Pires e Samambaia, além de presenças pontuais em outras Regiões Administrativas e em localidades da Região Integrada de Desenvolvimento do Entorno (RIDE-DF).

**Gráfico 11 – Distribuição das participantes por local de residência**



*Fonte: autoria própria.*

A pergunta “Onde mora atualmente?” foi estruturada a partir da listagem completa das Regiões Administrativas do Distrito Federal, incluindo também a RIDE-DF e a opção “Outros”. A categorização adotada segue o modelo utilizado em editais do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC-DF), aproximando o mapeamento desta pesquisa de instrumentos já empregados na gestão cultural.

Não houve respostas provenientes das seguintes regiões: Água Quente, Arapoanga, Candangolândia, Estrutural (SCIA), Fercal, Planaltina, Santa Maria, SIA e Sobradinho II. Outras cinco participantes informaram residir fora do Distrito Federal, em localidades como João Pessoa, São Paulo e Olhos D’Água (GO), ou relataram viver em trânsito entre cidades.

Essas ausências apontam limites no alcance do formulário e possíveis desigualdades de acesso aos circuitos institucionais e digitais nos quais a pesquisa foi divulgada.

Com o objetivo de analisar a distribuição territorial das participantes em relação às desigualdades socioeconômicas do DF, as Regiões Administrativas foram agrupadas conforme o rendimento domiciliar médio da população residente, com base na Pesquisa de Emprego e Desemprego do DF (PED-DF, 2025)<sup>53</sup>. Esse procedimento foi utilizado como critério analítico de leitura do território, possibilitando identificar tendências associadas às condições urbanas das regiões de residência, sem a pretensão de classificar individualmente as artistas. A PED-DF 2025 organiza as Regiões Administrativas em quatro grupos: alta, média-alta, média-baixa e baixa renda.

Duas Regiões Administrativas citadas pelas participantes, Arniqueira (RA XXXIII) e Sol Nascente e Pôr do Sol (RA XXXII), não constam na PED-DF, o que exigiu análise complementar. No caso de Arniqueira, dados oficiais indicam renda domiciliar média de R\$ 6.951,15 e *per capita* de R\$ 2.449,46, aproximando-a das regiões classificadas como de média-alta renda<sup>54</sup>. Já Sol Nascente e Pôr do Sol, formada historicamente por ocupações populares e marcada por infraestrutura urbana precária, foi incluída no grupo de baixa renda, considerando os dados disponíveis e as condições urbanas documentadas para essa região<sup>55</sup>.

**Quadro 2** – Regiões Administrativas do DF por grupo de renda média domiciliar

<b>Grupo</b>	<b>Regiões Administrativas</b>
1 - Alta renda	Plano Piloto, Jardim Botânico, Lago Norte, Lago Sul, Park Way e Sudoeste/Octogonal.
2 - Média-alta renda	Águas Claras, Arniqueira, Candangolândia, Cruzeiro, Gama, Guará, Núcleo Bandeirante, Sobradinho, Sobradinho II, Taguatinga e Vicente Pires.
3- Média-baixa renda	Brazlândia, Ceilândia, Planaltina, Riacho Fundo, Riacho Fundo II, SIA, Samambaia, Santa Maria e São Sebastião.
4 - Baixa renda	Fercal, Itapoã, Paranoá, Recanto das Emas, SCIA – Estrutural, Sol Nascente e Pôr do Sol, e Varjão.

*Fonte: elaboração própria a partir da PED-DF (2025) e de dados de administrações regionais.*

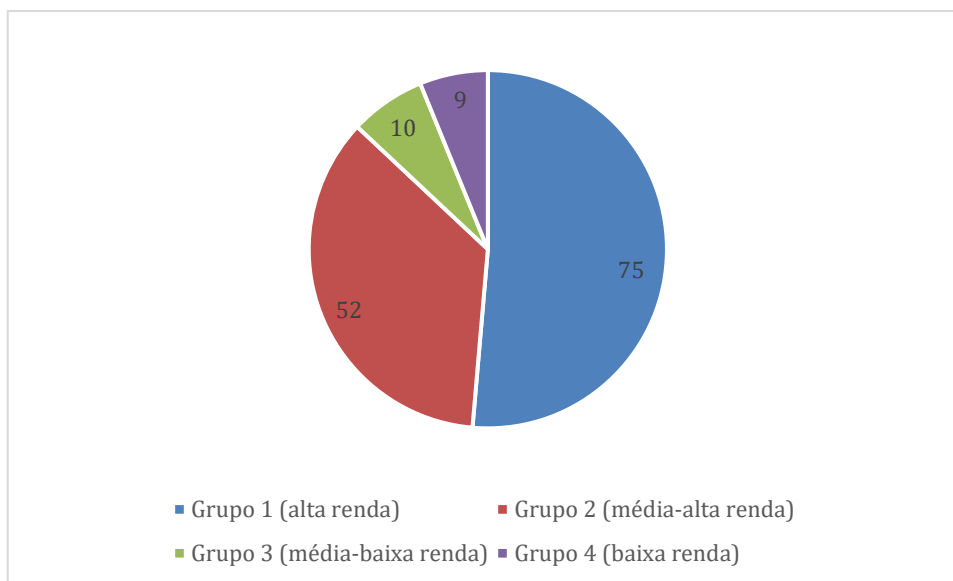
<sup>53</sup> A classificação por faixas de renda média utilizada nesta tese se baseia nos dados da Pesquisa de Emprego e Desemprego do Distrito Federal (PED-DF), referente a janeiro de 2025, realizada em parceria entre o Instituto de Pesquisa e Estatística do Distrito Federal (IPEDF) e o Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE). Disponível em: <https://www.ipe.df.gov.br/documents/d/ipedf/boletim-ped-df-janeiro-2025>. Acesso em: 10 jun. 2025.

<sup>54</sup> Administração Regional de Arniqueira. *Conheça a RA*. Disponível em: <https://arniqueira.df.gov.br/category/sobre-a-ra/conheca-a-ra>. Acesso em: 10 jun. 2025.

<sup>55</sup> Administração Regional de Sol Nascente e Pôr do Sol. *Conheça a RA*. Disponível em: <https://solnascente.df.gov.br/conheca-a-ra>. Acesso em: 10 jun. 2025.

A partir dessa classificação, observa-se que mais da metade das participantes residentes no Distrito Federal mora em regiões qualificadas como de alta renda, seguidas pelas de média-alta renda. Juntas, essas duas faixas abrigam aproximadamente 87% das respostas (Gráfico 12). As regiões consideradas de média-baixa e baixa renda reúnem cerca de 13% da amostra, indicando um padrão de concentração residencial nas áreas centrais do DF e em regiões adjacentes, com presença mais discreta nas periferias administrativas.

**Gráfico 12** – Participantes que residem no DF, por grupo de renda média domiciliar.



*Fonte: autoria própria.*

Esse padrão de distribuição territorial não implica homogeneidade social entre as participantes. Residir no Plano Piloto, por exemplo, não significa necessariamente viver em áreas de prestígio social ou em condições habitacionais associadas às camadas de maior renda. Como mencionado anteriormente, o Plano Piloto corresponde ao núcleo urbanístico planejado de Brasília, concebido segundo princípios modernistas e vinculado, no imaginário da cidade, à centralidade administrativa, simbólica e cultural. Trata-se, contudo, de um território internamente heterogêneo, que abriga diferentes formas de morar, com usos, valores imobiliários e significados sociais distintos.

Essa heterogeneidade interna do Plano Piloto e, em particular, a presença de moradias compactas em áreas de uso misto são discutidas por Alice Roberte de Oliveira (2025), que investiga condomínios de quitinetes localizados nas “franjas do Plano Piloto”. A autora demonstra como essas formas de habitar, embora situadas em uma região central e altamente

valorizada da cidade, operam fora da gramática modernista das superquadras e constituem modos de acesso parcial aos bens simbólicos, aos equipamentos urbanos e às oportunidades associadas ao “morar no Plano”. Segundo a autora, esse acesso é marcado por concessões, negociações e limites, em que a centralidade territorial não se traduz automaticamente em prestígio social ou conforto habitacional.

Essa configuração territorial pode ser observada nas formas concretas de moradia relatadas por artistas que colaboraram com esta pesquisa. Algumas participantes residem em quitinetes localizadas nas chamadas quadras comerciais, espaços originalmente destinados ao comércio local que, ao longo do tempo, passaram a incorporar usos residenciais. Outras vivem nas faixas conhecidas como quadras 700 e 900 da Avenida W3, eixo que atravessa o Plano Piloto no sentido norte-sul e que historicamente concentra construções menores, usos mistos e aluguéis mais acessíveis. Essas áreas contrastam com as superquadras residenciais planejadas nas décadas iniciais da cidade, caracterizadas por edifícios padronizados, amplas áreas verdes e maior valorização material e simbólica.

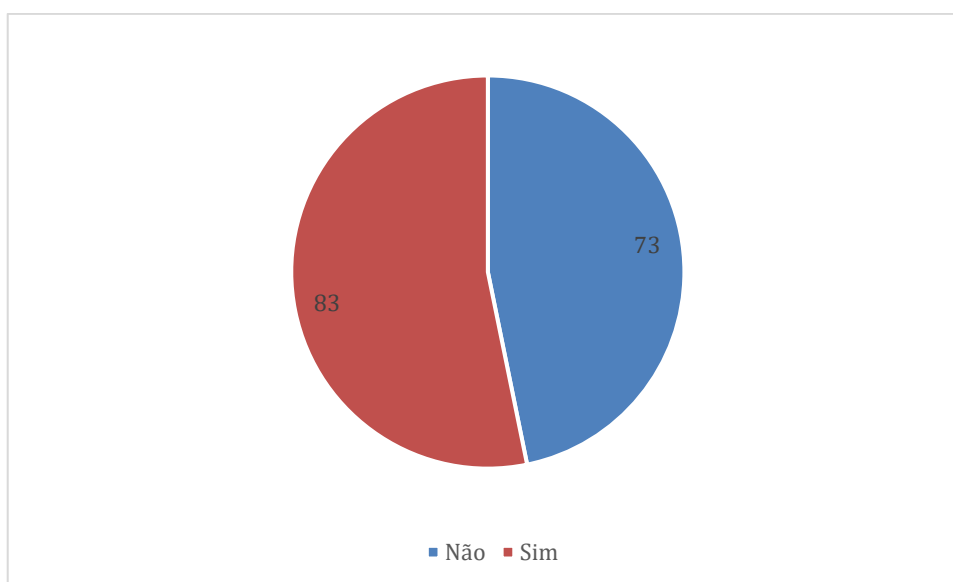
Em entrevista, Saraní ilustra as exigências materiais envolvidas em permanecer no Plano Piloto: “como a gente já está numa cidade que é muito elitista, viver aqui é caro. Pra eu morar num cubículo de 20m<sup>2</sup> onde eu moro, eu tenho que trabalhar igual a um cachorro. Dar 12 aulas por dia, ser bolsista no mestrado, ainda fazer show”. A fala explicita o esforço cotidiano necessário para manter a moradia na região, onde se concentram o Departamento de Música da Universidade de Brasília, a Escola de Música de Brasília, instituições privadas de ensino musical e importantes espaços culturais da cidade.

Na mesma entrevista, a artista caracteriza o Plano Piloto como excludente: “aqui é um lugar que a galera realmente não quer a favela. O plano é não ter a galera aqui, sabe?”. Ao descrever como “forçando a barra” e “metendo o pé na porta”, a artista nomeia a permanência no Plano Piloto, assim como sua inserção na cena musical de Brasília, como uma prática marcada por tensão e enfrentamento. Morar na região reduz o tempo e os custos de deslocamento, ampliando as possibilidades de circulação, ao mesmo tempo em que torna visíveis desigualdades urbanas e barreiras enfrentadas para trabalhar com música na capital.

### 3.2.9 Fontes de renda e atuação na música

A análise das principais fontes de renda indicadas pelas participantes permite compreender condições de sustentação da prática musical e formas de inserção profissional no campo artístico. Nesse sentido, a relação entre música e subsistência aparece marcada por arranjos variados, nos quais a atividade musical pode assumir tanto o papel de principal fonte de rendimento quanto o de prática articulada a outras ocupações. Das 156 respostas ao formulário, 83 participantes afirmam que a música é sua principal atividade remunerada, o que equivale a mais da metade da amostra, enquanto 73 indicam outras formas de sustento (Gráfico 13). No contexto analisado, viver da música envolve diferentes combinações de trabalho, níveis de estabilidade e tipos de vínculo profissional.

**Gráfico 13** – A música como principal fonte de sustento das participantes



*Fonte: autoria própria.*

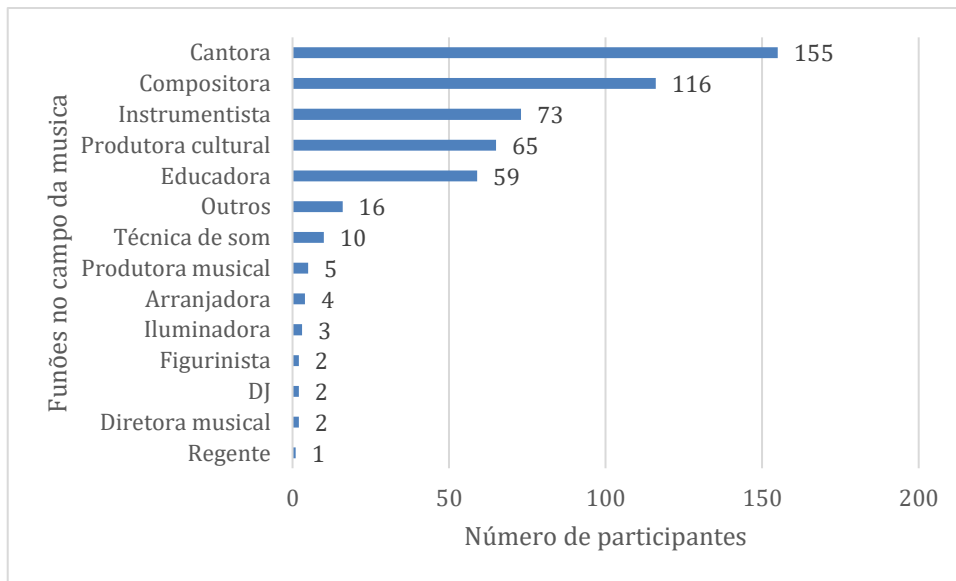
Entre as participantes que não têm na música sua principal fonte de renda, predominam ocupações vinculadas ao serviço público, à educação e a áreas técnicas ou administrativas. Esse conjunto de respostas aponta para a relevância de rendas externas à música como forma de garantir estabilidade financeira, ao mesmo tempo em que possibilita a atuação artística. Esses dados sugerem que, para parte significativa das participantes, a renda proveniente de outras áreas funciona como condição de viabilidade da prática musical, permitindo maior previsibilidade econômica em um campo marcado pela instabilidade.

Nesse grupo, observa-se forte presença de servidoras e funcionárias públicas, professoras, arte-educadoras e profissionais de áreas como psicologia, comunicação, direito e assistência social. Também aparecem trajetórias em campos como tecnologia da informação, saúde, locução, fisioterapia e administração. Algumas participantes conciliam a música com atividades autônomas ou empreendedoras, como artesanato, produção de eventos, cartomancia, corretagem e transporte por aplicativo, além de casos de aposentadas que seguem atuando artisticamente.

Já entre as participantes que indicam a música como principal fonte de renda, predominam arranjos múltiplos e flexíveis, que combinam aulas particulares, apresentações em shows e eventos, gravações, docência e trabalhos de bastidores. O conjunto dessas respostas revela que, mesmo quando a música ocupa lugar central na geração de renda, a estabilidade financeira depende da articulação entre diferentes atividades e vínculos profissionais, que coexistem com a prática artística. Nesse caso, a centralidade da música na geração de renda desloca a necessidade de diversificação para o interior do próprio campo musical, por meio da combinação de diferentes atividades e frentes de trabalho.

Na música, conforme respostas ao formulário digital, as participantes ocupam múltiplas funções (Gráfico 13). Cantoras, compositoras, instrumentistas, professoras e produtoras culturais coexistem nas mesmas trajetórias, revelando a necessidade de acumular papéis para sustentar a atividade artística. A função de cantora foi a mais citada (155), seguida por compositora (116) e instrumentista (73), o que indica a predominância de atuações ligadas à performance e à criação na amostra. Em seguida aparecem produtora cultural (65) e educadora (59), associadas à formação e difusão cultural.

**Gráfico 14** – Funções exercidas pelas participantes no campo musical

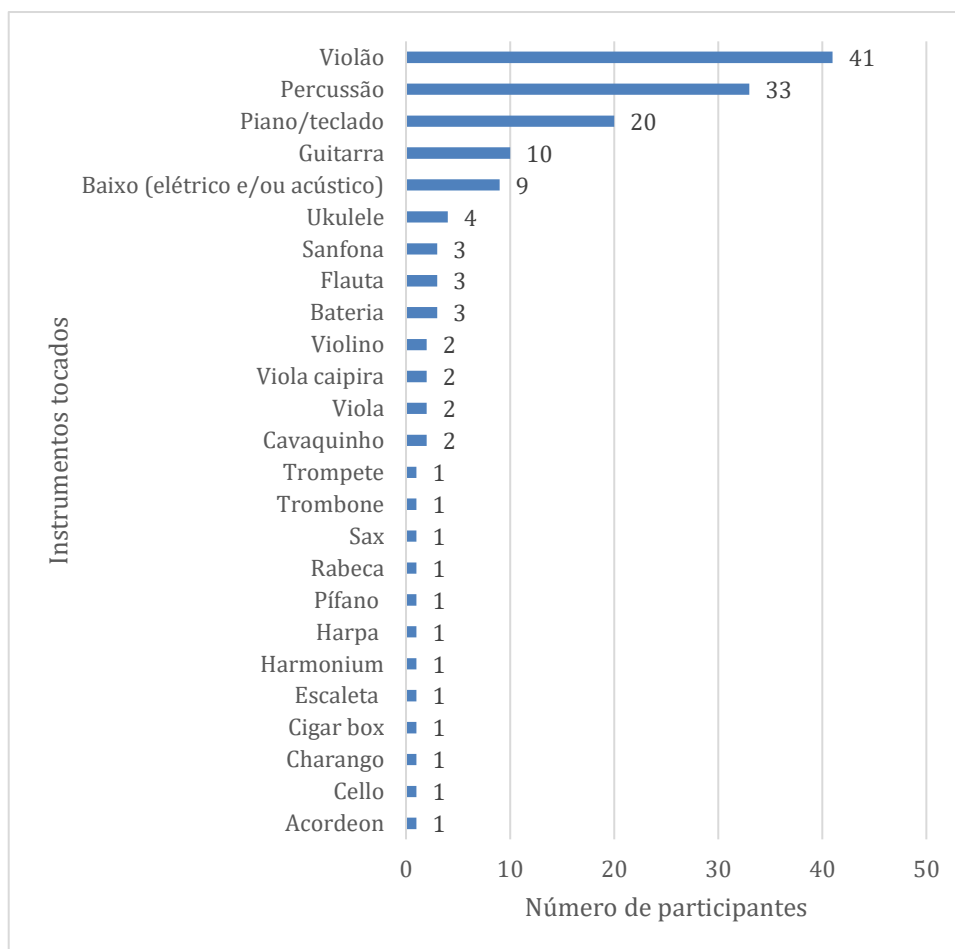


Fonte: autoria própria.

Além disso, surgem atividades técnicas e criativas como produtora musical, arranjadora, iluminadora, figurinista, diretora musical, DJ e regente. Outras funções, menos recorrentes, apontam para especializações relacionadas ao trabalho pedagógico e vocal, como técnica vocal, professora de canto, diretora vocal, ensaiadora e preparadora vocal. Também aparecem atividades de mediação cultural, como produtora artística, captadora de recursos, locutora, articuladora e promotora cultural, bem como atuações interdisciplinares, em áreas como cenografia, direção de arte, ilustração, direção cênica e roteiro. Essa diversidade indica a multifuncionalidade como traço estruturante das trajetórias analisadas.

No caso das instrumentistas, essa ampliação de competências se manifesta também na variedade de instrumentos tocados (Gráfico 15). O violão foi o instrumento mais citado (41), seguido por percussão (33), piano e teclado (20), guitarra (10) e baixo elétrico e/ou acústico (9). Outras respostas incluem *ukulele*, instrumentos de sopro e cordas friccionadas, além de instrumentos tradicionais como pífano, *charango* e viola caipira.

**Gráfico 15** – Instrumentos musicais tocados entre participantes da pesquisa



*Fonte: autoria própria.*

Entre os instrumentos de percussão mencionados estão pandeiro, alfaia, atabaque, triângulo e agogô. Muitas participantes relatam tocar mais de um instrumento, “arranhar” ou “tocar um pouco”, ou se descrevem como “aspirantes”, indicando processos contínuos de aprendizado e experimentação. Essa ampliação gradual de habilidades aparece articulada tanto ao desejo quanto à necessidade de diversificar possibilidades de atuação e renda, compondo, junto às múltiplas funções e fontes de sustento, os arranjos que viabilizam a permanência no campo musical. Nesse sentido, fontes de renda, multifuncionalidade e aquisição contínua de competências se apresentam como dimensões das condições de trabalho na cena musical de Brasília. Em razão de sua relevância empírica e analítica, esses temas serão retomados, aprofundados e discutidos nos capítulos seguintes da tese.

### 3.3 Trilha sonora do capítulo

O capítulo apresenta trajetórias e perfis das artistas colaboradoras, articulando dados sociodemográficos, experiências situadas e desigualdades que incidem sobre o trabalho musical no Distrito Federal. A trilha sonora associada a esse recorte acompanha esse movimento, ao reunir produções oriundas de contextos marcados por diferenças de gênero, raça, classe, faixa etária e território.

A curadoria contempla exclusivamente trabalhos de mulheres e de pessoas de gêneros dissidentes que participaram da pesquisa, reforçando o caráter situado do levantamento. Ao deslocar momentaneamente o foco da leitura analítica para a experiência de escuta, a trilha torna audíveis modos diversos de fazer música, linguagens e práticas em circulação na cena local. Como camada paralela ao texto, a trilha contribui para a transição aos capítulos seguintes, nos quais essas produções serão retomadas a partir de suas relações com a circulação digital e urbana, ampliando o campo de análise apresentado.

#### *O Corre da Arte #03*

<https://open.spotify.com/playlist/2oKHeSaStJuqfrE4d5SG3x?si=sqmPIjiPQnCMShvd6pO>

[SKw](#)

Boa escuta!

## CAPÍTULO 4 – FAZER MÚSICA EM BRASÍLIA: CIDADE, MEDIAÇÕES E DESIGUALDADES

*Todo dia, durante o dia todo,  
eu já sei que vou passar por mil provações*<sup>56</sup>

O festival *Brasília Somos Nós* condensou, no início desta pesquisa, debates, disputas e práticas que atravessam o fazer musical de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes na capital federal. Em uma de suas publicações<sup>57</sup>, o evento afirmava buscar “rasgar as barreiras da ausência programada de mulheres como criadoras culturais/artistas, autorais, no paradigma ornamental que a música relega às mulheres em geral”, destacando o trabalho de “cantautoras, poetisas, musicistas que constroem as múltiplas histórias das músicas de Brasília”. Mais do que uma declaração de intenções, esse enunciado explicita tensões da cena musical brasiliense, relacionadas ao acesso dessas artistas a espaços de apresentação, à circulação de obras autorais, às formas de reconhecimento e às condições concretas de sustentação do trabalho no campo musical da cidade.

O termo *cantautoras*, utilizado pelo festival e por algumas colaboradoras desta pesquisa, dialoga com a reformulação proposta por Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015), remetendo-o a compositoras que interpretam suas próprias canções e, ao mesmo tempo, refutando a “hegemonia heteronormativa, branca, sexista, classista que nega e exclui a existência das mulheres enquanto criadoras, pensadoras, pessoas”. Amplamente empregado na América Latina de língua espanhola, o sentido do termo é ampliado pelas autoras ao articular criação musical, performance, reflexão crítica e atuação política: “ser cantautora engloba o fazer musical nas instâncias que o mesmo nos atravessa: tocar, cantar, compor, pensar, escrever, ensinar, militar enquanto feministas nos diversos espaços que transitamos” (Rosa & Nogueira, 2015, p. 33).

É a partir dessa perspectiva ampliada que este capítulo analisa o fazer musical em Brasília, com foco em condições urbanas, sociotécnicas e relacionais que estruturam a atuação musical na cidade. Interessa compreender como características específicas da

---

<sup>56</sup> Trecho da canção “Resisto”, de Moara. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uRTtFviOnJ0>. Acesso em 14 de jan. de 2026.

<sup>57</sup> Trecho de legenda publicada pelo festival *Brasília Somos Nós* em 18 de abril de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B\\_IqtlOlwC0/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/B_IqtlOlwC0/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 10 dez. 2025.

morfologia urbana de Brasília, combinadas a mediações midiáticas, institucionais e mercadológicas, organizam oportunidades, produzem hierarquias e intensificam desigualdades de gênero, raça, orientação sexual e classe no campo musical.

Para analisar essas experiências, mobilizo a noção de práticas musicais-midiáticas, desenvolvida por Simone Luci Pereira (Pereira, 2015; 2017; Pereira & Gheirart, 2018; Pereira & Rett, 2021), que desloca o olhar da performance musical isolada para o conjunto de atividades que a envolvem, como produção, circulação, escuta, consumo, divulgação e sociabilidade. Essa abordagem permite compreender a música como prática sociocultural inseparável das redes comunicacionais e das espacialidades urbanas em que se insere.

Como observa a autora, “a música e suas práticas de produção, performance, escuta, divulgação, consumo, entretenimento, identificação (elementos todos que fazem parte do que chamamos de prática musical-midiática) são catalisadoras de sentidos políticos e construções de formas de ser jovem numa cidade global” (Pereira, 2017, p. 26). Ao enfatizar a cidade como dimensão constitutiva dessas práticas, a pesquisadora mostra como as culturas musicais se organizam em redes atravessadas por lógicas midiáticas, produzindo sentidos de pertencimento, formas de visibilidade e modos de circulação:

Pensar a cidade na conjugação de enfoques comunicacionais e culturais pode contribuir para compreendermos mais profundamente as relações entre culturas urbanas, cenas culturais musicais, culturas midiáticas e do consumo, onde identidades, pertencimentos, afetos, socialidades, formas de auto representação e visibilidade se articulam entre práticas e imaginários de grupos urbanos, em que a dimensão urbana e sua cultura são atravessadas por lógicas comunicacionais/midiáticas que se tornam constitutivas da vida nas cidades (Pereira, 2015, p. 239).

As práticas musicais-midiáticas constituem, assim, um lócus privilegiado para observar “as interações sociais, culturais e os agenciamentos identitários e políticos na cidade, como mola propulsora de encontros e significações partilhadas” (Pereira, 2017, p. 31). Ao tomar a cidade como dimensão constitutiva dessas práticas, este capítulo busca compreender como o fazer musical em Brasília mobiliza sentidos políticos, produz pertencimentos e organiza formas de circulação, visibilidade e reconhecimento. Interessa analisar de que modo a estrutura urbana planejada, os circuitos culturais, os regimes de controle e as mediações sociotécnicas se articulam às experiências de artistas mulheres e de pessoas de gêneros dissidentes, em um campo musical atravessado por desigualdades de gênero, raça e classe.

#### **4.1 A cena musical de Brasília: redes sociotécnicas, práticas e disputas**

As percepções reunidas neste tópico resultam do cruzamento entre observação participante, entrevistas e respostas ao formulário digital. As falas das artistas permitem observar como o fazer musical em Brasília se organiza a partir de relações, mediações e disputas que permeiam o acesso a espaços de apresentação, as formas de circulação, os critérios de reconhecimento e as relações territoriais na cidade. Essas percepções apontam para um conjunto de práticas marcadas por assimetrias, negociações e hierarquias.

Para compreender esse arranjo, mobilizo o conceito de cena musical, conforme desenvolvido por Simone Pereira de Sá (2013), em diálogo com formulações anteriores de Will Straw. O termo, já amplamente utilizado pelo jornalismo cultural, foi sistematizado pelo autor nos anos 1990 como ferramenta analítica para pensar a diversidade de práticas musicais que se desenrolam em contextos urbanos. Para ele, as cenas designam contextos nos quais práticas musicais “coexistem, interagindo umas com as outras através de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com trajetórias amplas e variadas de mudança e de fertilização cruzada” (Straw, 1991, p. 373).

Nessa formulação inicial, o autor questiona a ideia de comunidades culturais, corrente em estudos sobre música popular à época, que tendiam a compreender as práticas musicais como enraizadas em unidades geográficas, históricas e culturais, desconsiderando articulações produzidas “por migrações de populações e pela formação de diáspora cultural que transformaram a circulação global de formas culturais, criando linhas de influência e de solidariedade diferentes” (Straw, 1991, p. 369). Desde então, o conceito foi debatido e desenvolvido em estudos da área, incluindo importantes contribuições no contexto brasileiro (Garson, 2018; Herschmann, 2018; Janotti Junior, 2012; Sá & Janotti Junior, 2013; Soares & Ferreira Júnior, 2019).

Diante das transformações observadas a partir da primeira década do século XXI, Straw (2006, 2013 e 2014) atualizou o conceito de cena musical, buscando dar conta da circulação global da música popular massiva sem desconsiderar referências regionalizadas e circuitos restritos (Janotti Júnior, 2012). Nessa atualização, as cenas musicais passaram a designar “determinados conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem” (Straw, 2013, p. 12), podendo ser distinguidas conforme sua localização, os gêneros da produção cultural ou as atividades em torno das

quais se organizam. Tal abordagem possibilita pensar modos particulares de circulação da música nos tecidos urbanos sem pressupor coesão interna ou delimitações fixas.

Ao discutir o conceito à luz da Teoria da Cultura Material e da Teoria Ator-Rede, Simone Pereira Sá (2013) propõe que “as cenas musicais podem ser melhor entendidas enquanto redes sócio-técnicas, constituída por múltiplos mediadores que atravessam incessantemente as fronteiras do mundo off-line e on-line”. Nessa perspectiva, as cenas são formadas por atores humanos e não humanos, envolvendo artistas, públicos, espaços urbanos, tecnologias, plataformas digitais, políticas públicas e regimes de visibilidade.

Compreendida dessa forma, a cena musical de Brasília é aqui tomada como rede sociotécnica em permanente construção. Essas associações entre elementos heterogêneos que a compõem foram rastreadas, nesta pesquisa, por meio da observação participante, de repostas ao formulário digital e de entrevistas longas. Nas palavras de Bruno Latour (2012), “uma rede não é feita de fios de *nylon*, palavras ou substâncias duráveis; ela é o traço deixado por um agente em movimento” (p. 194). É a partir desse enquadramento que os subtópicos seguintes exploram movimentos e dimensões do fazer musical na cidade, abordando condições de trabalho, infraestrutura, sociabilidade e desigualdades, a partir das experiências e narrativas de colaboradoras da pesquisa.

#### 4.1.1 “Torre de Babel às avessas”: diversidade, formação e distinções

Ao descreverem a cena musical de Brasília, as artistas atribuem de maneira recorrente a ideia de diversidade, associando-a à coexistência de diferentes linguagens, repertórios e trajetórias musicais. Essa diversidade é apresentada como experiência vivida em situações concretas do cotidiano musical, como palcos compartilhados, projetos coletivos, estúdios e espaços de formação e circulação. As falas situam essa convivência como parte constitutiva do fazer musical na capital e, ao mesmo tempo, indicam que ocorre de maneira desigual, mediada por filtros territoriais, institucionais e simbólicos que condicionam quem circula, em quais espaços, sob quais critérios de legitimação e em quais condições de trabalho.

A metáfora mobilizada por Emília Monteiro ao definir Brasília como uma “Torre de Babel às avessas” sintetiza essa percepção. Diferentemente da imagem bíblica associada à incomunicabilidade entre línguas e povos, a cidade é caracterizada como um espaço em que diferenças de origem, linguagem e formação coexistem e se articulam, tendo a música como

idioma comum. Para a artista, “em termos de manifestação cultural, Brasília é riquíssima”, condição que relaciona à circulação de pessoas de diferentes regiões do país, à presença de embaixadas e à existência de instituições formativas que favorecem encontros entre estilos, práticas e repertórios distintos. Essa convivência, contudo, não elimina assimetrias, mas reorganiza formas de distinção e de reconhecimento no interior da cena, definindo quais repertórios, percursos e modos de fazer música são mais acolhidos em certos circuitos.

Essa percepção se expressa na variedade de gêneros musicais e linguagens mencionados por colaboradoras. As falas indicam a convivência entre repertórios associados à MPB, ao samba, ao choro, ao *jazz*, ao *rock*, ao *rap*, ao forró, a ritmos afro-brasileiros e a produções autorais que ultrapassam fronteiras locais, regionais e globais. Em vez de delimitar pertencimentos rígidos a um único gênero, as artistas descrevem a combinação de referências distintas, sugerindo uma cena caracterizada por sobreposições estéticas.

As respostas ao formulário digital reforçam essa configuração, com a maioria das participantes citando mais de um estilo musical em seus repertórios. MPB e samba aparecem como referências recorrentes, frequentemente articuladas a outros gêneros, como bossa nova, choro e samba-canção. Também são frequentes formulações que reúnem repertórios considerados populares e experimentais, bem como referências internacionais, tais como *world music*, *pop*, *dark pop*, *rock*, *heavy metal*, *jazz*, *blues*, *soul*, *funk*, *R&B*, *reggae*, *rap*, *hip hop*, *indie*, *house*, *disco*, eletrônica e instrumental, indicando percursos que atravessam diferentes circuitos de produção, escuta e circulação musical.

Além dessas referências, algumas participantes mencionam gêneros e práticas associados a tradições regionais, afro-brasileiras e populares, como forró, baião, xote, xaxado, frevo, ciranda, coco, carimbó, ijexá, samba de roda, lambada, pagodão baiano, serestas, jongo e axé, bem como atuações em contextos específicos, como canto lírico, música erudita, *gospel*, trilhas sonoras, *jingles* publicitários, teatro musical, coral e musicalização infantil. Essas menções evidenciam a amplitude de repertórios mobilizados e a circulação entre diferentes universos musicais, ao mesmo tempo em que indicam que tais referências não ocupam posições equivalentes de legitimação e visibilidade.

Em entrevistas a esta tese, a diversidade estética atribuída à cena musical de Brasília aparece frequentemente associada à percepção de alto nível técnico e à presença de instituições voltadas à formação musical. Mariana Camelo descreve a cidade como um “celeiro de talentos” e uma “potência artística”, associando essa condição à qualificação de

musicistas locais e à trajetória de bandas e artistas que alcançaram projeção nacional em décadas anteriores: “a gente vê pela história dos anos 80, das bandas que explodiram e tudo mais”. Ao mesmo tempo, a artista ressalta que essa concentração de pessoas qualificadas convive com a escassez de espaços disponíveis para apresentações, o que produz um ambiente competitivo e tensiona as relações entre artistas: “os espaços são muito limitados, sabe? E acaba rolando uma disputa muito grande entre a gente por conta disso”.

Dani da Silva enfatiza o contraste entre a dimensão territorial do Distrito Federal e a densidade de sua cena musical. Para ela, a presença de instituições como a Escola de Música de Brasília, o Clube do Choro e a Universidade de Brasília contribui para a formação de musicistas com elevado domínio técnico, criando um ambiente de intensa produção e circulação de saberes musicais: “o DF é pequenininho, mas tem muito músico foda. É, tipo, inesgotável. Você acha que já conheceu todo mundo e, de repente, você vê mais um. Isso acontece o tempo todo”. Ao descrever a cena como “inesgotável”, Dani aponta para a constante emergência de novos nomes e projetos, percepção que reforça a ideia de uma cena dinâmica e altamente qualificada. Essa densidade, contudo, aparece articulada a disputas por visibilidade e reconhecimento, na medida em que a concentração de artistas em um território relativamente pequeno amplia a concorrência por espaços, agendas e oportunidades.

Dara Alencar, por sua vez, explicita o papel da formação pública e gratuita ao relatar sua mudança de Porto Velho para Brasília com o objetivo de estudar música na Escola de Música de Brasília, ressaltando que sua permanência na cidade esteve diretamente vinculada à possibilidade de acesso a esse tipo de formação: “minha mãe não tinha condições de me colocar numa escola particular de música”. Essas falas permitem observar que a valorização da qualificação técnica em Brasília se articula à existência de instituições públicas e gratuitas de formação, ampliando possibilidades de acesso e, simultaneamente, modulando quem pode transformar essa formação em reconhecimento no campo musical local.

Carol Nóbrega descreve a cena musical de Brasília como “uma grande vitrine”, na qual o domínio técnico e o conhecimento teórico ocupam lugar central nos critérios de valorização artística. Ao comentar o perfil profissionalizado de musicistas que circulam na cidade, a artista utiliza a ideia de “gourmetização” para se referir à valorização do refinamento técnico e do estudo acadêmico como parâmetros de legitimação. Nesse sentido, a “gourmetização” amplia possibilidades de circulação e profissionalização, mas também estabelece filtros simbólicos que regulam visibilidade na cena musical de Brasília.

Esse conjunto de percepções de colaboradoras sobre diversidade estética, formação musical e “gourmetização” permitem compreender a cena musical de Brasília como um espaço no qual a qualificação técnica opera simultaneamente como recurso e como critério de distinção. Essa dinâmica dialoga com a formulação de Pierre Bourdieu (2007), segundo a qual o domínio técnico e o gosto funcionam como formas de capital cultural capazes de produzir hierarquias e de legitimar posições desiguais no interior dos campos artísticos. No caso analisado, a valorização do estudo formal e do refinamento técnico se apresenta como ampliação de possibilidades criativas e como elemento que orienta expectativas e convites.

Esse processo ajuda a compreender por que a diversidade percebida pelas artistas não se traduz em reconhecimento equivalente entre linguagens, repertórios e trajetórias. Como argumenta Stuart Hall (2016), as práticas culturais constituem arenas de disputa em torno de sentidos, valores e pertencimentos, nas quais diferenças estéticas são continuamente negociadas em contextos marcados por relações de poder. As falas de artistas colaboradoras indicam que, na cena musical de Brasília, tais negociações se organizam a partir de critérios de legitimação que articulam formação, acesso a circulação em determinados circuitos.

No contexto brasileiro, as reflexões de José Ramos Tinhorão (2017) contribuem para historicizar essas hierarquias ao apontar como concepções de cultura se associam a distinções de classe e a desigualdades socioeconômicas. Ao discutir a separação entre “cultura elevada”, “cultura popular” e “cultura de massa”, o autor explicita como o acesso à escolarização opera como princípio de hierarquização cultural, nos seguintes termos:

A cultura da elite é “elevada” (quer dizer, reflete a posição privilegiada dos que, por ascensão social, chegaram a ter acesso aos níveis mais altos de informação); a cultura das populações pobres do interior e das camadas mais baixas das cidades é “rica em tradição” (o que quer dizer que se alimentam das informações que podem acumular fora das escolas, por transmissão oral); e, finalmente, a cultura de massa é “universal”, isto é, traduz a média de informações difundida de maneira uniforme entre as classes médias urbanas de todo o mundo capitalista pelas empresas multinacionais fabricantes de artigos destinados ao mercado da arte e do lazer (Tinhorão, 2017, p. 12).

Em diálogo com esse debate, a “gourmetização”, tal como empregada no contexto da pesquisa, pode ser compreendida como uma forma de nomear criticamente processos de distinção que transformam o domínio acadêmico e técnico em valor simbólico privilegiado. Na cena musical de Brasília, essas dinâmicas tensionam a pluralidade de repertórios e trajetórias e regulam, de maneira desigual, formas de pertencimento, visibilidade e reconhecimento no fazer musical da cidade.

#### 4.1.2 “Máquina de moer gente”: precarização e trabalho musical

As respostas ao formulário digital indicam que a possibilidade de “viver da música” é percebida por colaboradoras como um dos principais desafios enfrentados em Brasília. A atividade artística raramente é descrita como fonte estável de renda, aparecendo associada à instabilidade financeira e à necessidade constante de complementação de ganhos. Para a maioria das participantes, a permanência na música depende da combinação de múltiplas atividades, parcerias e trabalhos paralelos, como formas de “sobreviver” e “pagar as contas”.

A baixa remuneração surge como tema recorrente nas respostas. As participantes relatam cachês considerados “indecentes”, pagamentos atrasados, ausência de contratos formais e, em alguns casos, o não pagamento. Essas condições são associadas a experiências de desrespeito e fragilidade do reconhecimento profissional, expressas em práticas como descontos abusivos sobre o *couvert*, falhas na estrutura técnica, ausência de alimentação e água, além da falta de diálogo com responsáveis pela produção e pelos espaços. O reconhecimento do trabalho artístico aparece, assim, como instável e condicionado tanto ao prestígio do local quanto a expectativas do público.

Algumas falas estendem essa percepção à esfera institucional, mencionando a ausência de políticas consistentes de valorização da artista local e o desinteresse de gestores públicos pela cultura. Nesses relatos, a precariedade não se restringe às relações com espaços privados, mas se articula a um cenário de descontinuidade de ações públicas e de fragilidade das condições de sustentação do trabalho musical na cidade.

A escassez de espaços adequados para apresentações constitui outro eixo de queixas das colaboradoras. Expressões como “poucos são os espaços” e “não pagam bem” aparecem de forma reiterada nas respostas ao formulário digital, associando a limitação de locais disponíveis às dificuldades de garantir remuneração justa e condições mínimas de trabalho. As participantes mencionam a falta de teatros equipados para o canto lírico, de casas com sonorização adequada para a música popular e de eventos voltados a produções autorais.

Algumas falas destacam ainda que esse cenário afeta de maneira desigual diferentes gêneros e linguagens musicais. Mulheres do rap e do hip hop apontam a ausência de eventos dedicados a esses gêneros e o predomínio de repertórios comerciais como fatores que dificultam a circulação. Essas condições contribuem para a reprodução de desigualdades internas à cena musical, articuladas a critérios seletivos de programação.

Uma das participantes sintetiza essas dificuldades ao afirmar: “pareço pessimista, mas vejo a música como uma profissão. Não romantizo, nem visualizo como algo metafísico, espero apenas receber o mínimo de respeito tal como qualquer categoria”. A recusa à romantização é associada à reivindicação de condições mínimas de trabalho e à crítica a práticas que naturalizam a precariedade no campo artístico. Outra colaboradora relaciona barreiras enfrentadas à ausência de redes de contato e de capital social:

Eu não tenho contatos, sou de família simples e sem músicos. Tudo que eu consegui foi por força, apoio de amigos/incentivo da família e sorte própria. É muito complexo uma pessoa que não tem QI (quem indique), ou um "padrinho" conseguir se desenvolver no meio cultural. É uma luta diária, uma resiliência infinita. Eu cheguei a dar aula durante um ano com salário de professora, mas saí da escola, porque mesmo na incerteza do dinheiro, eu prefiro ser artista. É uma faca de dois gumes. Os artistas tinham que ter apoio de aposentadoria e direitos trabalhistas como qualquer outra categoria. Infelizmente o que nos espera é a incerteza.

Nesse relato, a escolha pela carreira artística aparece como decisão ambivalente. A colaboradora menciona a experiência de dar aulas com salário fixo e a opção por deixar a escola em favor da atuação como artista, mesmo diante da instabilidade financeira. Ao caracterizar essa decisão como “uma faca de dois gumes”, ela explicita o conflito entre segurança econômica e realização profissional, bem como a ausência de mecanismos de proteção social para artistas. A reivindicação por aposentadoria e direitos trabalhistas assinala problema estrutural ligado à falta de reconhecimento da música como trabalho.

Essas dinâmicas reaparecem em entrevistas longas concedidas a esta pesquisa. Thabata Lorena observa que a cena privada de Brasília é pequena e incipiente, o que leva muitas profissionais, sobretudo em início de carreira, a aceitar condições precárias em nome da visibilidade: “tem muitas artistas que estão iniciando a carreira e que acabam entrando nessa máquina de moer gente e no começo acha legal, né? Tocar por ingressos, tocar por duas cervejas”. Ao descrever esse processo como uma “máquina de moer gente”, a artista aponta para a naturalização de práticas como tocar por ingressos ou por consumo, que inicialmente podem ser percebidas como oportunidades, mas que se tornam obstáculos: “na hora de fazer o salto, que é a profissionalização, acha que a arte é inviável”.

Dara Alencar chama atenção para o trabalho invisível envolvido na profissão, frequentemente desconsiderado por públicos e contratantes. Em seu relato, a percepção social tende a se concentrar apenas no resultado, como o show, o clipe ou o álbum, sem

considerar os anos de estudo, os ensaios e os investimentos contínuos em instrumentos, equipamentos e saúde física e mental. A artista relata que os valores cobrados são frequentemente questionados, sem que se leve em conta o tempo necessário para preparar repertórios extensos e adequados às demandas de cada apresentação.

A dificuldade de garantir remuneração compatível com os custos da produção também aparece no relato de Saraní, que descreve cachês insuficientes para cobrir despesas básicas de um show, como estúdio para ensaios, banda, figurino, maquiagem e performance. A artista recorda um episódio em que a dona de um bar tentou pagar metade do valor previamente combinado, justificando que estaria fazendo um “favor” ao permitir que ela se apresentasse e divulgasse seu trabalho.

Alessandra Terribili, por sua vez, alerta para a cultura de eventos gratuitos como fator adicional de desvalorização do trabalho artístico. Segundo ela, a proliferação de festivais e shows sem cobrança de ingresso contribui para a expectativa de que a música seja oferecida sem remuneração, dificultando a arrecadação por meio de cachês e a bilheteria. A entrevistada observa ainda que muitos bares priorizam o lucro com bebidas em detrimento do trabalho artístico e que há poucos espaços voltados à valorização da composição, o que limita oportunidades para artistas de MPB com públicos específicos ou com obras autorais.

As condições descritas se aproximam de estudos recentes sobre o trabalho de músicos no Brasil. Ao analisar dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua) no período de 2012 a 2021, Mariangela Antigo, Ana Machado e Jonas Henrique (2024) demonstram que a ocupação musical se caracteriza por elevados níveis de informalidade, baixa proteção previdenciária e rendimentos médios inferiores aos observados em outras atividades, mesmo quando considerada a qualificação dos profissionais. Além disso, os autores mostram que a pluriatividade é recorrente, diante da instabilidade dos rendimentos do trabalho musical. Nesse sentido, a combinação de múltiplas atividades relatada por artistas de Brasília não se apresenta como exceção, mas como expressão localizada de um padrão mais amplo do mercado de trabalho musical no país.

Ao reivindicarem o reconhecimento da música como profissão e o acesso a direitos trabalhistas, as falas de artistas a esta tese podem ser compreendidas, assim, como respostas situadas a um contexto no qual a valorização simbólica da produção artística não se traduz em condições materiais equivalentes. No caso de Brasília, a escassez de espaços intensifica esses processos ao aumentar a concorrência e pressionar profissionais a aceitar condições

desfavoráveis. As experiências narradas neste subtópico indicam, portanto, que a precarização não decorre apenas de dinâmicas locais, mas se articula a características estruturais do trabalho musical no Brasil, tal como descritas por Antigo, Machado e Henrique (2024), assumindo formas específicas no contexto urbano e sociocultural da capital federal.

#### *4.1.3 “Lei do Silêncio”: controle urbano e restrições à música ao vivo*

Em Brasília, a expressão “Lei do Silêncio” é utilizada entre artistas, produtoras culturais e responsáveis por casas de show para designar o conjunto de normas distritais que regulam a emissão de ruídos e o uso sonoro do espaço urbano, bem como as práticas de fiscalização associadas a essas normas. Embora se apoiem em legislações relativas à poluição sonora e a posturas urbanas do Distrito Federal, essas regulações são compreendidas como dispositivos que incidem diretamente sobre a realização de música ao vivo em bares, casas de show e espaços independentes. Nesse sentido, a “Lei do Silêncio” aparece como categoria nativa que sintetiza experiências cotidianas de restrição à circulação da música e à manutenção de espaços de apresentação. Ao mesmo tempo, as controvérsias em torno dessas regulações evidenciam tensões mais amplas relativas aos diferentes usos do espaço urbano, envolvendo tanto reivindicações de artistas e agentes culturais quanto demandas de moradores relacionadas ao direito ao descanso e à regulação do ruído.

Durante o período de realização da pesquisa, foi possível acompanhar situações que corroboram essas percepções. Ao longo do trabalho de campo, observaram-se fiscalizações em espaços com música ao vivo, interrupções de apresentações, suspensão temporária de programações e o fechamento, temporário ou definitivo, de casas que mantinham atividades musicais regulares. Também foram frequentes relatos de produtoras culturais e de responsáveis por espaços noturnos sobre conflitos com a vizinhança, dificuldades de adequação às exigências normativas e incertezas quanto à continuidade das atividades. Em alguns casos, esses impasses levaram à decisão de interromper a oferta de música ao vivo, mesmo em locais que anteriormente mantinham programação frequente.

Em narrativas das colaboradoras, esse conjunto de normas e práticas de fiscalização é associado não apenas à compreensão da música como incômodo, mas também à aplicação seletiva do controle urbano sobre determinados espaços e públicos. Algumas artistas relatam que fiscalizações, multas e pressões institucionais incidiram de forma persistente sobre casas

voltadas ao público LGBTQIAPN+ ou sobre espaços que promoviam manifestações afro-diaspóricas, expulsando simbólica e materialmente corpos, sonoridades e formas de encontro que destoam de expectativas normativas sobre ordem, moral e uso do espaço urbano.

A cantora e compositora Maria Victória Carballar descreve a desmotivação provocada pela escassez de espaços de apresentação e pela aplicação reiterada da chamada “Lei do Silêncio”. Ao afirmar que não está “desapaixonada” pelo que faz, mas pelo lugar onde atua, a artista expressa a sensação de ser progressivamente dispensada como musicista no contexto urbano em que vive: “A gente devia estar tocando todo fim de semana, duas vezes, três vezes. A gente devia estar nos bares. Quem tá nos bares tocando? Os DJs. Aí tem a Lei do Silêncio. Enfim, não tem onde a gente cantar”. Sua fala articula a ausência de espaços, a substituição da música ao vivo por outras práticas sonoras e a percepção de que a cidade deixa de oferecer condições mínimas para a continuidade do trabalho artístico.

Thaise Mandalla amplia essa percepção ao caracterizar Brasília como ambiente de “ataque permanente à cultura”, no qual a fiscalização incide de forma desproporcional sobre apresentações musicais. Em seu relato, mesmo performances de “voz e violão” resultaram em multas elevadas, enquanto outros ruídos urbanos permanecem sem sanção. Ao comparar a repressão à música com a tolerância a barulhos cotidianos, como o trânsito de caminhões de lixo durante a madrugada, a artista explicita a assimetria no tratamento:

A gente tem um agravamento muito forte aqui, pro mercado da música em si, que é esse ataque em série ao nicho da música, a tudo que permeia a arte em geral, mas muito à música. Então, começa a Lei do Silêncio, aí só a lei do silêncio não é suficiente. Aí começa a vir a AGEFIS, aí começa a vir não-sei-o-quê. O caminhão de lixo passa duas da manhã na porta da casa, fazendo um estrondo. Se for medir em decibel, isso é um absurdo. Mas se uma vozinha e violão passar das 11 da noite, é multa pro lugar de 30 mil reais. Fecha a casa por causa de um ‘voz e violão’.

Essa dinâmica está vinculada, segundo colaboradoras, ao fechamento de casas e à interrupção de projetos. De acordo com Thaise, os espaços enfrentam, muitas vezes, conflitos com a vizinhança, muitas sucessivas e dificuldades econômicas que tornam insustentável a continuidade das atividades: “A gente já tem poucos lugares, e aí acaba que toma uma multa, o bar quebra, aí já não tem como remunerar o músico”. Ao mencionar o fechamento do Balaio Café, a artista sintetiza esse processo como ataque reiterado a um espaço de encontro, de diversidade e de produção cultural: “Foi um ataque insistente ali num polo, num lugar de encontro, de cultura. É um lugar político, em todos os sentidos. É um

lugar diverso, de arte. Então, reuniu tudo o que eles não querem. E eles conseguiram fechar”. Esses processos incidem sobre a configuração da cena musical local, reduzindo oportunidades de apresentação, restringindo formas de sociabilidade e aprofundando a precarização do trabalho musical na cidade.

Essas discussões sobre a chamada “Lei do Silêncio” podem ser analisadas à luz de reflexões de Jacques Attali (1985), que propõe leitura da música como fenômeno indissociável das formas de organização social, política e econômica. Para o autor, a música não deve ser tomada prioritariamente como objeto estético, mas como modo de produção de sentido e de ordenamento social, capaz de antecipar transformações históricas e de tornar audíveis lógicas de poder que estruturam uma sociedade. Como afirma o autor,

Em todos os lugares, códigos analisam, marcam, restringem, treinam, reprimem e canalizam os sons primitivos da linguagem, do corpo, das ferramentas, dos objetos, das relações consigo mesmo e com os outros. Toda música, qualquer organização de sons, constitui então uma ferramenta para a criação ou a consolidação de uma comunidade, de uma totalidade. É aquilo que liga um centro de poder aos seus sujeitos e, assim, de forma mais geral, configura um atributo do poder em todas as suas formas. Portanto, qualquer teoria do poder hoje deve incluir uma teoria da localização do ruído e de sua atribuição de forma. (Attali, 1985, p. 6, tradução minha)

As experiências relatadas por artistas em Brasília permitem observar empiricamente esses processos. A penalização de apresentações musicais, inclusive em formatos de baixa intensidade sonora, contrasta com a tolerância a outros ruídos urbanos e indica a definição seletiva do que é classificado como incômodo. Conforme sugere Attali (1985), o poder não busca eliminar o ruído, mas organizar sua circulação, incorporando determinadas sonoridades a sistemas de significação dominantes enquanto outras passam a ser associadas à desordem e à ameaça à ordem social. Ao incidir sobre horários, territórios e formas de apresentação, a “Lei do Silêncio”, tal como vivenciada pelas colaboradoras, contribui para a restrição da música como prática coletiva e pública. O fechamento de espaços, a interrupção de programações e a insegurança jurídica indicam que o controle do som se traduz em controle do uso do espaço urbano e das possibilidades de encontro.

Ao enfatizar o caráter moral e relacional do incômodo sonoro em dinâmicas de convivência urbana, as reflexões de Felipe Trotta (2020) também permitem aprofundar a análise. O autor investiga controvérsias em torno da música considerada “irritante” ou “inadequada” no cotidiano, demonstrando que o incômodo não decorre exclusivamente de

propriedades acústicas do som, como intensidade ou duração, mas de um descompasso entre a presença sonora e as expectativas socialmente construídas sobre usos legítimos do espaço. O que está em jogo, segundo Trotta (2020), não é o som em si, mas a adequação moral atribuída a determinadas práticas sonoras e formas de sociabilidade, e a certos públicos.

Nesse enquadramento, o incômodo sonoro revela tensões próprias da vida urbana contemporânea, sobretudo em contextos nos quais a privacidade doméstica e o silêncio noturno são valorizados como bens de convivência. Trotta (2020) observa que as queixas relacionadas ao som tendem a ser formuladas em termos individualizados, ainda que incorporem uma retórica do interesse coletivo, apoiando-se em dispositivos legais que legitimam intervenções sobre a fonte sonora. A legislação, nesse contexto, fornece respaldo simbólico e prático para a afirmação de fronteiras morais e territoriais, restaurando aquilo que o ouvinte define como comportamento adequado.

Ao articular dispositivos legais de controle do som com julgamentos morais sobre comportamento, convivência e uso do espaço, a “Lei do Silêncio”, tal como vivenciada pelas artistas, contribui para a restrição da música ao vivo como prática cultural legítima. Esses processos produzem efeitos diretos sobre a manutenção de espaços de apresentação, sobre a continuidade de projetos culturais e sobre as condições de trabalho, reforçando dinâmicas de exclusão e instabilidade descritas no subtópico anterior. Assim, o controle do incômodo sonoro participa ativamente da definição de quais corpos, práticas e sonoridades podem ocupar o espaço urbano em Brasília.

#### *4.1.4 “Não tem esquina”: limites ao encontro na cidade*

As falas das artistas indicam que os desafios da cena musical de Brasília não se restringem às condições de trabalho ou à remuneração, mas envolvem também a estrutura da cidade, a acessibilidade e as formas de convivência que ela possibilita ou limita. Uma das respostas ao formulário digital sintetiza esse aspecto ao relatar que, como pessoa com deficiência física e autista, enfrenta “barreiras arquitetônicas e sociais para conseguir estar em espaços culturais de forma ativa”, além da dificuldade de estabelecer conexões capazes de viabilizar o desenvolvimento de potencialidades artísticas. O depoimento chama atenção para obstáculos físicos, sensoriais e relacionais incidem diretamente sobre quem consegue

circular, permanecer e criar na cena musical, limitando a presença de determinados corpos e subjetividades em espaços de criação e circulação.

Essa dimensão da acessibilidade reaparece em entrevistas, articulada à própria morfologia urbana de Brasília. Thaise Mandalla associa a estrutura planejada de Brasília à formação de “bolhas” sociais e grupos fechados. Para ela, as características arquitetônicas e urbanísticas da cidade reduzem as possibilidades de convivência, imprevisto e encontro. A ausência de esquinas e lugares de reunião espontânea é apontada como obstáculo à criação coletiva e à sociabilidade. Brasília é descrita como uma cidade construída “de fora para dentro”, em que o desenho urbano precedeu a experiência cotidiana e passou a moldar as relações entre as pessoas.

Diferentemente de cidades em que a convivência emerge do acaso da rua e do encontro fortuito, Brasília impõe, segundo Thaise, uma rotina controlada, segmentada e pouco permeável ao imprevisto: “Não tem esquina, não tem onde se reunir. ‘E aí vão pra onde? Acabou, fechou, aqui não é bom, aqui não pode, na rua não pode, isso aqui não pode, na pracinha não pode’... não tem a esquina, que é aquele lugar do ‘opa, trombei com você!’ (...) A geografia, a morfologia do lugar não propiciam”. Para ela, Brasília é uma cidade “dura, concreta, áspera”, em que a beleza do lago e do céu convive com a rigidez do concreto e com lógicas do poder. A sensação de estar “fora do ninho” expressa uma experiência de não pertencimento, que, segundo a artista, não se restringe a quem veio de fora: mesmo pessoas nascidas na capital podem sentir-se deslocadas. O desenho urbano planejado, combinado às desigualdades sociais, produz formas de convivência percebidas como excludentes e pouco acolhedoras, afetando a possibilidade de criação coletiva e de construção de vínculos duradouros.

Carol Nóbrega também relata dificuldade de identificação com a cidade, que descreve como marcada pela formalidade e pela distância: “Brasília pra mim é uma cidade muito burocrática. Não é uma cidade orgânica”. Para ela, os encontros raramente acontecem de forma espontânea, pois tudo depende de deslocamentos longos, compromissos agendados e acesso a automóveis: “todo mundo tem seus afazeres, tem as suas coisas, é tudo mais longe, você precisa de carro, você precisa marcar”. Ao caracterizar Brasília como uma cidade “reta”, com poucos “cruzamentos naturais”, Carol aponta para a ausência de espaços intermediários de convivência, nos quais encontros informais poderiam ocorrer.

A artista expressa ainda o desejo de resgatar vivências mais espontâneas da criação musical, desvinculadas das exigências constantes de performance, profissionalização e visibilidade. Fala da saudade de “encontrar pessoas e fazer música só por fazer”, em momentos “espontâneos, criativos, leves e felizes”. Ao criticar a necessidade de estar sempre “em cima de uma vitrine”, relata frustração e sufocamento diante da pressão por exposição contínua e pela imagem profissionalizada: “Isso me frustra, isso me afoga (...). Ter que estar sempre atrás de figurino, do melhor palco, com os melhores músicos, fazendo a música da melhor qualidade possível. Foda-se!”.

Maria Victória Carballar reforça essa percepção ao expor a dificuldade de encontrar espaços acessíveis, inclusive do ponto de vista financeiro, para convivência e experimentação artística. Ela descreve Brasília como uma cidade sem “brisa”, metáfora que sintetiza a sensação de imobilidade e a ausência de encontros espontâneos. Para a artista, a falta de circulação e de convivência compromete não apenas a sociabilidade, mas a possibilidade de (re)invenção do mercado musical: “Que mercado é esse que vai surgir se a gente não se encontra? Se a gente não conversa sobre esse mercado que a gente quer criar?”. A ausência de espaços de encontro é, para ela, um entrave à formação de uma cena musical viva, marcada por trocas, escutas e experimentações coletivas: “A gente não tem lugar. Não é para fazer uma reunião, é ter espaço de encontro, sabe?”.

Essas percepções podem ser analisadas à luz de reflexões de Simone Luci Pereira (2021), que compreende as práticas musicais como mediações da comunicabilidade urbana e da produção de encontros na cidade. Para a autora, a constituição de espaços coletivos depende de condições materiais, espaciais e simbólicas que possibilitem a interação. No caso de Brasília, os relatos das artistas indicam que as limitações impostas pela estrutura urbana e pelos modos de funcionamento de espaços culturais incidem sobre essas dinâmicas, restringindo a formação de vínculos, a convivência e a criação coletiva. O que se observa é a produção de formas de uso seletivas e excludentes, nas quais acessibilidade econômica, localização, circulação e expectativas de comportamento delimitam quem pode permanecer, se encontrar e criar. Nesse sentido, a cidade atua como mediadora das possibilidades de socialização e criação musical, afetando a constituição de cenas, redes e processos colaborativos fundamentais à vida cultural.

#### 4.1.5 “Tiração”, “panelinha” e elitismo: Plano Piloto e periferias

A divisão entre o Plano Piloto e as periferias aparece como um dos principais desafios para quem busca circular, acessar oportunidades e ser reconhecida na cena musical de Brasília. Nas respostas ao formulário digital, surgem expressões como “bairrismo”, “panelas” e “dificuldade de acesso”, frequentemente associadas à distância geográfica, à concentração de equipamentos culturais em áreas centrais e à subutilização de espaços qualificados nas Regiões Administrativas. Uma das participantes resume essa condição: “Moro no entorno e não estudei em Clube do Choro ou Escola de Música. Então, tudo que consigo de agenda é por correr atrás mesmo”.

Essas percepções reaparecem nas entrevistas. Dani da Silva observa que as desigualdades entre centro e periferias se manifestam também nas relações entre artistas, especialmente por meio de práticas de desqualificação prévia. Ao relatar situações de “tiração”, afirma que musicistas da quebrada são frequentemente desqualificadas antes mesmo de terem seu trabalho escutado: “A galera daqui, às vezes, tira muito a galera da quebrada antes de conhecer o som”. O reconhecimento, segundo ela, costuma vir de forma tardia, após insistência, acompanhadas de reações de surpresa e de valorização retrospectiva: “Pra você conseguir um lugar pra tocar, você às vezes gasta muitos anos, e aí depois, quando você toca, o povo fala, ‘porra, era tão legal, eu nunca imaginava’. Subestima muito ainda.”

Dani associa essas desigualdades à concentração histórica de instituições formativas e culturais no Plano Piloto, como o Clube do Choro, a Escola de Música de Brasília e a Universidade de Brasília, que contribuem para um ambiente percebido como elitizado. Ao mesmo tempo, reconhece movimentos de transformação impulsionados por festivais e eventos independentes, que vêm promovendo encontros entre artistas de diferentes origens: “Os minis festivais e eventos pequenos vão quebrando isso. Não é todo mundo do Plano Piloto que é elitista, não é todo mundo da Escola de Música que é tirão. Acho massa essa mistura, porque a gente vai construindo a cena que a gente quer. Só que é devagar mesmo.”

O sentimento de distância territorial aparece também nas experiências de circulação em espaços centrais. Dani relata o receio inicial de tocar em eventos no Plano Piloto, associado à expectativa de exclusão: “No início, dá aquele medão de tocar em evento no Plano”. Ao ocupar esses espaços, percebe que muitos dos artistas ali presentes também têm origem periférica, o que relativiza, em parte, a oposição centro-periferia: “Mas aí você vê que quase todo mundo que toca no Plano também é periférico. Na verdade, Brasília é uma

parada muito massa, velho.” Essa experiência tensiona a leitura dicotômica da cidade, **sem**, contudo, eliminar as desigualdades estruturais que regulam o acesso e o reconhecimento.

Saraní compartilha percepção semelhante ao descrever Brasília como uma cidade elitista, em que o alto custo de vida se reflete nas condições de produção e nas possibilidades de atuação artística. A artista diferencia repertórios e estéticas que circulam no Plano Piloto e nas periferias. No centro, identifica a predominância de uma *black music* “internacionalizada e elitista”; nas “quebradas”, aponta uma sonoridade mais diversa, que “abraça o que é brasileiro”, incorporando referências como samba, axé, sertanejo, reggae, pagode e ritmos do Norte. “A periferia tá metendo o pé na porta”, afirma, ao destacar que a presença crescente de artistas de origem popular em espaços centrais está relacionada, entre outros fatores, às políticas de cotas universitárias, que ampliaram o acesso à formação.

Mariana Camelo reforça o caráter “barrista” do mercado musical do Distrito Federal, que permanece geograficamente segmentado e marcado por fluxos assimétricos: “Os artistas das satélites vêm ao Plano, mas o contrário é raro”. A artista descreve o Guará como um espaço de liberdade e pluralidade, “um lugar à parte de Brasília”, onde a diversidade de estilos e linguagens se mantém viva. “Ali é um lugar que reúne uma diversidade muito grande de vertentes artísticas e musicais. Você pode fazer rock, reggae, MPB, funk. É um lugar que acolhe, que tem uma cultura muito forte de eventos de rua, de praça. Às vezes não tem verba nenhuma, mas o pessoal tá lá fazendo”. Segundo ela, mesmo após a pandemia, essa dinâmica não apenas se manteve, como se fortaleceu.

Mariana acrescenta que o mercado do DF também se organiza por identidades musicais territorializadas: “O Plano é mais do indie e do alternativo, enquanto o metal e o hardcore têm mais espaço nas satélites”. Essa segmentação estética reforça a separação entre circuitos e dificulta a circulação entre eles, como sintetiza: “Ainda é uma luta tentar estreitar os laços entre artistas do Plano e das satélites”.

Nas entrevistas, essa lógica reaparece. Dani da Silva afirma que há espaços em Brasília “onde é difícil conseguir tocar” sem conhecer as pessoas certas. Elu associa essa prática a uma lógica de visibilidade mantida por parte da produção cultural local: “Essas coisas me incomodam um pouco, mas eu acho que isso tem muito a ver com o vislumbre de produtores culturais, normalmente pessoas mais velhas, que têm essa coisa de: ‘pra você tocar, você tem que já ser muito famoso’”. O acesso a oportunidades aparece, assim, condicionado a critérios informais de reconhecimento prévio.

Carol Nóbrega acrescenta que a competitividade é intensa e que as oportunidades dependem, muitas vezes, de “panelinhas” e da popularidade nas redes sociais digitais. Saraní também menciona favoritismos que se perpetuam entre produtores e artistas próximos, enquanto Laady B descreve o mercado como “doloroso” para quem vem das margens e não faz parte dessas redes. As “panelinhas” surgem, nesse conjunto de falas, como redes informais que regulam convites, circulação e permanência na cena musical.

As falas reunidas neste subtópico indicam que as dificuldades de circulação, reconhecimento e permanência na cena musical de Brasília não se explicam apenas por desigualdades territoriais ou por diferenças estéticas, mas pela forma como o trabalho musical é organizado por redes informais de acesso. Ao descrever a atuação profissional na música, as artistas recorrem à ideia de “panelinhas” para nomear circuitos de relações que regulam convites, oportunidades e a continuidade do trabalho, revelando mecanismos cotidianos de seleção e exclusão que não se apresentam de modo formalizado.

Processos semelhantes são analisados por Howard Becker (2008) ao pesquisar músicos que atuam em casas noturnas nos Estados Unidos. Para o autor, a organização do trabalho artístico em contextos marcados pela informalidade depende de redes de cooperação baseadas em confiança, familiaridade e expectativas compartilhadas. Nessas condições, ocorrem o que o autor descreve como “uma rede de ‘panelinhas’ informais, interligadas, que distribui os empregos disponíveis num dado momento” (Becker, 2008, p. 113). O pertencimento a essas redes não garante sucesso artístico, mas constitui condição para o acesso a oportunidades.

Nessa perspectiva, as “panelinhas” não devem ser compreendidas apenas como expressão de favoritismo, mas como parte do modo de organização do trabalho musical. Ao reduzir incertezas e riscos, essas redes tendem a privilegiar músicos já conhecidos, cujas competências técnicas, comportamentos e repertórios são reconhecidos pelos demais participantes do circuito. Como observa Becker (2008), esse processo produz efeitos cumulativos: quem já está inserido tende a receber novos convites, enquanto aqueles que permanecem fora das redes enfrentam obstáculos para ingressar e se manter na atividade.

No contexto da cena musical de Brasília, as falas das colaboradoras sugerem que esses mecanismos incidem de maneira desigual, articulando-se a marcadores territoriais, institucionais e de classe. Artistas oriundas das periferias ou que não frequentaram instituições formativas concentradas no Plano Piloto aparecem, com maior frequência,

posicionadas como *outsiders*, isto é, como aquelas que não participam plenamente das redes que definem critérios de competência e legitimidade. Essa posição não decorre de um desvio moral ou artístico, mas da ausência de vínculos prévios com os circuitos que controlam o acesso às oportunidades.

Dessa forma, a organização da cena musical de Brasília aparece marcada por uma distribuição assimétrica de oportunidades, na qual o Plano Piloto concentra redes legitimadas de circulação e reconhecimento, enquanto as periferias se afirmam como espaços de intensa produção cultural, frequentemente subvalorizada em circuitos centrais. Ao articular território, redes informais e critérios tácitos de seleção, as experiências analisadas mostram que a circulação entre centro e periferias exige persistência, negociação e tempo, revelando como a cena musical brasiliense se organiza a partir de hierarquias territoriais e relacionais que antecedem e condicionam a própria escuta do trabalho artístico.

#### **4.2 Gênero, raça e orientação sexual: dinâmicas de poder e violências**

As percepções reunidas aqui indicam que desigualdades de gênero se mantêm ativas na cena musical de Brasília, intensificando-se quando se sobrepõem marcadores de gênero, raça, classe e orientação sexual. Em respostas ao formulário digital e em entrevistas concedidas a esta tese, o machismo é apontado como barreira cotidiana, associado à desconfiança, ao assédio, à desvalorização profissional e à desigualdade de remuneração. “Com toda certeza o machismo instaurado”, sintetizou uma das participantes ao descrever desafios enfrentados no meio musical da cidade. Outras relatam a necessidade constante de comprovar competência em ambientes marcados pela predominância de homens cisgênero heterossexuais em palcos, bastidores e instâncias de curadoria: “Ganhamos menos que os caras, não somos totalmente unidas, o paternalismo ainda é grande, o machismo nem se fala, etarismo, rebuceteio, falta de apoio da família”.

Essas desigualdades não ocorrem de forma isolada. Entre os relatos, surgem referências diretas ao racismo, a hierarquias de classe e a violências associadas à orientação sexual e à identidade de gênero, indicando que as assimetrias se aprofundam conforme se acumulam marcadores de diferença. Uma participante resume: “O racismo estrutural, as contradições entre classes, a retaliação quando denunciemos casos de assédio moral ou quaisquer formas de discriminação”. Outras mencionam experiências de transfobia e de

homofobia em espaços de trabalho, bem como a exclusão sistemática da programação musical de festivais e casas de show e em instâncias institucionais de fomento.

Diante dessas barreiras, as artistas afirmam a pluralidade da criação musical de mulheres em Brasília, ao mesmo tempo em que denunciam a limitação de oportunidades: “essa marginalização não é acidental, mas consequência de um sistema que historicamente silencia e apaga nossa presença, minorizando-nos e nos tratando como exceção e não como agentes centrais da cultura”. Essas experiências permitem compreender as desigualdades de gênero na cena musical de Brasília como expressão localizada de um sistema mais amplo, que Harue Tanaka (2018) denomina “patriarcado musical”, responsável por naturalizar divisões de gênero no fazer musical e por associar aos homens os espaços públicos, profissionais e de maior prestígio. É a partir desse enquadramento que os subtópicos seguintes analisam, de forma situada, as maneiras pelas quais gênero, raça e orientação sexual estruturam trajetórias, relações de trabalho e atuação musical na cidade.

#### 4.2.1 “Enfeitinho de palco”: desvalorização, objetificação e pressões estéticas

O festival *Brasília Somos Nós*, primeira incursão de campo desta pesquisa, já anunciava temas reapareceriam. Em sua divulgação, o evento propunha celebrar “as ancestralidades renegadas por narrativas históricas, geográficas e artísticas tradicionais que querem apagar a presença de mulheres ou reduzi-las a ornamentos”<sup>58</sup>. A formulação antecipava uma percepção compartilhada pelas colaboradoras: a de que o papel da cantora segue frequentemente associado à desvalorização, à objetificação e à redução da mulher a um lugar decorativo na cena musical.

Dara Alencar observa que ainda persiste a ideia de que a cantora “apenas canta”, desconsiderando o trabalho técnico envolvido na performance vocal. Ela aponta que “o instrumentista, muitas vezes, se sente um pouco superior porque domina certas coisas que o cantor às vezes não domina”, e que esse domínio é frequentemente interpretado como sinal de hierarquia. “É uma comparação extremamente injusta, porque o fazer do cantor é diferente do fazer do instrumentista”, afirma.

---

<sup>58</sup> Publicação do festival “Brasília Somos Nós” no Instagram, em 14 abr. 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B--KGkjlWZL/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/B--KGkjlWZL/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 04 nov. 2025.

Experiências de desrespeito desde muito jovem a levaram a buscar autonomia em relação ao acompanhamento musical. Aos nove anos, quando cantava em uma quadrilha profissional em Porto Velho (RO), passou a lidar com faltas e cancelamentos recorrentes por parte do tecladista. A frustração a motivou a aprender violão, de modo a não depender de outros músicos para se apresentar. Aos onze anos, começou a se acompanhar nas apresentações e a afirmar sua autoridade técnica, enfrentando resistências: “Às vezes eu queria que aumentasse o tom, e não queriam, simplesmente porque aquilo ia exigir um conhecimento que talvez ele nem tivesse. Então eu era obrigada a cantar em tons ruins, até que chegou o momento de eu ser muito firme: vai aumentar o tom”. O estudo da harmonia lhe deu segurança: “Depois de um certo tempo que eu já tocava, eu chegava com o tom que ia cantar. Às vezes eu até ajudava harmonicamente, e a reação era sempre de desconforto ao perceber que eu estava sabendo”.

Além da desvalorização técnica, Dara relata situações em que os elogios se voltam para a aparência, e não para o trabalho artístico, redistribuindo capital simbólico e reduzindo o custo subjetivo de se expor como cantora e instrumentista: “Às vezes você chega num lugar e é muito elogiada, ‘ah, porque você é muito bonita’, e fica muito nesse lugar. Mas não é isso, você está trabalhando, você está tocando. Presta atenção no que eu estou fazendo musicalmente”. Para ela, esse tipo de abordagem reforça a objetificação do corpo feminino no palco e desloca a atenção do fazer musical.

Emília Monteiro analisa como padrões estéticos e machismo interferem na avaliação das mulheres no meio musical. Afirma que existe uma subestimação do “nosso ser como pessoa” e que a beleza pode se tornar uma espécie de “maldição”, pois exige que a mulher prove constantemente sua competência. Mulheres consideradas bonitas, segundo ela, enfrentam desconfiança quanto à capacidade musical, enquanto aquelas que não se enquadram nos padrões estéticos também sofrem exclusão. Emília relata experiências de gordofobia e destaca que “as pessoas têm um olhar mais cruel em relação às mulheres”.

A dimensão do enfrentamento também aparece em relatos de Beatriz Águida, que descreve situações em que o desrespeito se manifesta em comentários e piadas antes de apresentações, como “você até que tem uma vozinha afinada, mas...” ou “será que ela dá conta?”. “É sempre uma coisa muito machista, de te diminuir”, comenta. Com o tempo, passou a adotar postura firme para se proteger e apoiar outras mulheres: “É uma mudança

de comportamento e de foda-se também, né? Meio Rita Lee, sabe? Porque tudo vai adoecendo a gente, tudo vai botando a gente pra baixa”.

Layla Jorge localiza essas dinâmicas no meio do samba, que identifica como majoritariamente masculino. Segundo ela, as rodas de samba em Brasília são dominadas por homens, e a presença feminina se concentra principalmente no canto. Embora reconheça iniciativas de rodas formadas por mulheres, observa que a configuração tradicional persiste, com mulheres frequentemente convocadas como “adereço” para “embelezar a música”, e não para ser “sujeito protagonista” da mensagem. Layla aponta ainda uma disparidade de critérios na MPB, onde mulheres são cobradas por excelência técnica vocal, enquanto homens com desempenho inferior são amplamente legitimados.

Em uma perspectiva histórica, Márcia Tauil identifica o mesmo padrão de objetificação e subestimação em diferentes contextos musicais. Ela relata experiências de infantilização e de piadas depreciativas que reforçavam a ideia de que as mulheres seriam “enfeitinhos” no palco: “A gente não é vista, a gente ainda é bonequinha. Se você assistir à história da bossa nova, o pessoal fala que, na época, a Nara se sentia um enfeitinho. Tanto que ela vai e rompe com aquilo”.

Márcia narra também um episódio em estúdio, no qual, apesar de chegar preparada para gravar a voz, foi recebida com piadas machistas. “Na hora que eu cheguei, começaram a contar piada de cantora, um grande nome, inclusive, fazendo isso. Eu parei tudo e falei: ‘então os bobos vão falar de mulher?’” Para ela, essas situações exigem enfrentamento direto: “Eu não magoo ninguém, não brigo, só me posiciono, hoje em dia e cada vez mais, e ensino minhas filhas a se posicionarem”.

O conjunto de relatos reunidos neste subtópico indica que a desvalorização das mulheres no campo musical não se limita à contestação direta de sua competência técnica, manifestando-se também na atribuição de um lugar decorativo, associado ao corpo, à aparência e à ideia de embelezamento da cena. A figura da cantora como “enfeitinho de palco”, mobilizada como categoria nativa, sintetiza esse processo ao estabelecer hierarquias entre voz, instrumentos e funções socialmente reconhecidas como mais legítimas, deslocando a presença feminina do campo da criação para o da ornamentação.

As falas mostram que essa dinâmica combina objetificação e cobrança por excelência, produzindo uma exigência contraditória. Ao mesmo tempo em que são pressionadas a demonstrar alto desempenho técnico, as mulheres permanecem sob suspeita,

tendo sua atuação frequentemente filtrada por critérios estéticos e corporais. Esse regime de avaliação sustenta a necessidade constante de afirmação de competência, gera desgaste físico e emocional e orienta respostas práticas, como a busca por autonomia instrumental, o fortalecimento de posicionamentos públicos e a adoção de estratégias de autoproteção diante de situações recorrentes de desrespeito. Trata-se de uma experiência relatada por artistas de diferentes gerações, gêneros musicais e contextos de atuação na cena musical de Brasília.

É a centralidade do corpo nas falas das colaboradoras, associada à exigência simultânea de desempenho técnico e ornamentalização, que torna pertinente o diálogo com abordagens que pensam o corpo como objeto de poder. As reflexões de Michel Foucault (1999) sobre os processos históricos de disciplinamento permitem compreender como o corpo se torna alvo de vigilância, normalização e hierarquização, sendo produzido como simultaneamente útil e dócil. No contexto analisado, o corpo da mulher artista aparece como superfície privilegiada desses mecanismos, permanentemente avaliado e regulado, mesmo quando exerce funções criativas centrais.

A contribuição de Silvia Federici (2017) aprofunda essa leitura ao situar o disciplinamento do corpo feminino como dimensão estruturante da organização do trabalho. Ao compreender esse processo como tentativa histórica de transformar potencialidades corporais em força produtiva, a autora oferece uma chave analítica para interpretar os dados desta pesquisa, nos quais a objetificação do corpo das mulheres não se reduz a um problema de representação simbólica, mas integra um regime mais amplo de controle e desvalorização do trabalho criativo feminino. Nesse regime, a excelência técnica não elimina a suspeição, mas convive com ela de forma estrutural, reafirmando hierarquias de gênero no interior da cena autoral independente.

#### 4.2.2 “*Mas você sabe tocar?*”: *desconfiança e prova constante*

As entrevistadas relatam padrão de desconfiança em relação a mulheres que tocam instrumentos ou ocupam funções de criação, liderança e decisão musical. A exigência constante de comprovação de competência aparece como elemento recorrente em diferentes trajetórias, formações e gêneros musicais. Beatriz Águida sintetiza que ainda persiste a ideia de que “tocar guitarra, bateria ou baixo fosse exclusivamente deles”.

Dara Alencar descreve reações de surpresa que demonstram a permanência de estereótipos: “Mas quem vai tocar pra você?”, “Nunca vi uma mulher tocar violão”, “Nossa, mas você toca bem, como é que pode?”. Embora pareçam elogios, essas expressões partem da suposição de que a habilidade instrumental feminina seria exceção. Ela observa que certos instrumentos seguem associados a marcadores de gênero – “piano, flauta e violino às mulheres; bateria, baixo, guitarra e metais aos homens” – e recorda episódios em que seu trabalho foi colocado à prova. Em uma ocasião, foi convidada a se apresentar em um local que se recusou a divulgar o evento, tratando-o como um “teste” para avaliar se o dono aprovaria o repertório, mesmo após o envio de portfólio, release e vídeos de apresentações. Diante da situação, decidiu recusar o convite: “Eu não preciso dessa validação.”

Dani da Silva narra experiências semelhantes em ensaios e gravações. Recorda um episódio em que, ao chegar a um estúdio para gravar com outros cinco músicos homens, foi a única a ter a habilidade colocada à prova: “Tem cinco meninos na gig pra ensaiar, pra gravar. Aí o cara falou pra mim: ‘Mas você sabe tocar? Então toca aqui pra eu ver’. E aos outros cinco, ele não pediu.” Segundo ela, esse tipo de situação se repete porque “quando veem um corpo de mulher, os caras já acham que têm que ensinar”. Dani lembra ter saído “arrasada”, observando que, naquele caso, “era uma galera muito ruim, eu era a melhorzinha”. Relata ainda que o ambiente musical é competitivo, sobretudo entre homens, e que essa lógica reforça a necessidade de afirmação contínua das mulheres, com impactos emocionais e psicológicos: “Eu tô há dois anos trabalhando isso na terapia forte pra caralho. Tipo, ‘véi, é isso, se valoriza no seu lugar’. Não dá pra querer tocar igual todo mundo, cada pessoa tem uma linguagem específica... e vai se valorizando nesse lugar.”

A exigência de provar capacidade técnica não se limita a situações pontuais. Mariana Camelo afirma que a misoginia está muito entranhada nos espaços voltado para o rock, espaço onde ela se expressa, e descreve “gente que olha torto” e atitudes que a levavam a “fazer o triplo de esforço pra ter o mínimo deles”, especialmente no início da carreira. E critica o comentário “toca igual a um homem”, recebido em diferentes contextos, ao qual costuma responder: “Toco como uma mulher, que é o que eu sou.”

Litieh sintetiza esse sentimento ao afirmar que ser mulher musicista exige “uma coragem a mais”: “É uma provação constante ser mulher, ser cantora, ser violonista, ser compositora. Tem várias camadas disso”. Essa prova constante, segundo as entrevistadas, começa cedo e se reproduz em condições de acesso à formação musical.

Alessandra Terribili associa a desigualdade de reconhecimento à diferença de oportunidades educacionais desde a infância. Lembra que meninas e meninos são, muitas vezes, tratados de modo diferente em ambientes de educação musical, com os meninos “atropelando as iniciantes” e sendo incentivados a se expor mais cedo: “Pra gente ter tantas mulheres quanto homens no palco, num futuro não muito distante, de preferência, elas precisam estar sendo formadas agora. Para elas estarem sendo formadas agora, precisam ter oportunidades iguais aos homens. Nós já vivemos nesse mundo? Não”.

Além disso, Alessandra observa diferenças de tratamentos relacionados à gênero no campo musical. “Eu cansei de estar em lugares onde tinha meninas e meninos iniciantes e a postura de solidariedade é diferente. Eles não percebem que fazem isso. Eles atropelam as meninas. A menina tá lá solando o bandolim dela, muito menos desenvolvedora que ele, ele passa por cima e vai brilhar. E raramente se dispõe a dialogar com ela”.

Dara reitera essa percepção em espaços de formação. “São ambientes muito masculinos; às vezes, as mulheres até ficam intimidadas de entrar. Porque se vão estudar o instrumento, vão com quem? Vão se espelhar em quem? Vão pra onde?”. A musicista lembra que, na Escola de Música de Brasília, há pouco tempo, só havia a Paula Zimbres de professora mulher no contrabaixo e, “consequentemente, poucas alunas de baixo, poucas alunas de guitarra, porque às vezes se sentem intimidadas, porque às vezes realmente existe algum tipo de tratamento diferenciado. E às vezes desistem, se afastam”.

Os relatos sugerem que a desconfiança dirigida a mulheres musicistas se forma desde os primeiros contatos com a aprendizagem musical, orientando escolhas instrumentais e trajetórias possíveis. A exigência reiterada de demonstração de habilidade, condensada na pergunta “mas você sabe tocar?”, atua como procedimento informal de validação, pelo qual mulheres são submetidas a avaliações adicionais que não recaem sobre seus pares homens.

Nessas situações, a competência feminina deixa de ser um pressuposto e passa a ser tratada como exceção, reforçando hierarquias entre instrumentos, funções e corpos considerados legítimos no campo musical. As falas indicam que esse padrão se prolonga a espaços de formação, onde normas de gênero organizam práticas pedagógicas, dinâmicas de exposição pública e relações entre estudantes, frequentemente favorecendo meninos e produzindo constrangimentos para meninas.

Sob essa perspectiva, as experiências relatadas se articulam à análise de Caio Giustina (2017) sobre a distribuição de instrumentos musicais a partir de normas sociais, de

relações de poder e de expectativas relacionadas a gênero. De acordo com o estudo realizado na Escola de Música de Brasília, mulheres que exercem funções ou tocam instrumentos socialmente associados ao masculino – como guitarra, contrabaixo elétrico, bateria, regência, instrumentos de metal, bem como áreas associadas à técnica, à improvisação e à liderança musical – relatam constrangimentos, deslegitimações e situações de assédio, o que impacta diretamente suas condições de permanência no fazer musical.

#### 4.2.3 “*Em março é assim*”: visibilidade sazonal e restrição criativa

Mesmo com avanços recentes, a presença de mulheres nos palcos e programações musicais de Brasília ainda é desigual, condicionada e, em muitos casos, instrumentalizada. As falas das artistas indicam que a inclusão ocorre de forma episódica, concentrada em datas específicas ou em projetos marcados por demandas de representatividade, o que limita o acesso contínuo aos espaços de circulação e impõe restrições à liberdade criativa. Ao mesmo tempo, as entrevistadas relatam esforços para ampliar esse campo e afirmar sua produção como expressão plena de autoria, experiência estética e construção coletiva.

Emília Monteiro observa que muitas casas de música seguem priorizando apresentações masculinas, reservando aos homens os espaços de maior visibilidade. Alessandra Terribili reforça essa percepção ao afirmar que a ausência de mulheres nas curadorias e nos elencos artísticos permanece como prática recorrente. Ao relatar sua atuação crítica frente a esse cenário, comenta os custos dessa postura: “Um homem reclamão, ele está apenas fazendo o seu trabalho. Uma mulher reclamona é mal-amada, tá de TPM. É histórica. Isso eu senti no caminho inteiro”.

Alessandra recorda o episódio de um grande evento realizado em Brasília, que não incluiu mulheres na programação. A mobilização das artistas resultou na elaboração de um abaixo-assinado. “As mulheres geralmente são muito corajosas. Mas eu tive que ouvir: ‘Não vou assinar, não vou fechar a porta’. E eu dizia: ‘Essa porta tá fechada pra você, meu amor. Ou você nos ajuda a entrar, ou não abre pra você’.”

Situação semelhante é descrita por Mariana Camelo ao narrar a experiência em um festival cuja programação era majoritariamente composta por bandas lideradas por mulheres, incluindo mulheres trans. Apesar disso, a divulgação televisiva priorizou uma banda formada apenas por homens, evidenciando a assimetria entre presença efetiva e reconhecimento

público: “Qual banda escolheram pra fazer parte da propaganda, para promover o festival? Uma banda só de homens”.

A visibilidade sazonal aparece de forma explícita nas falas sobre o mês de março. Alessandra Terribili observa que o interesse do mercado por bandas formadas por mulheres cresce nesse período, em função do Dia Internacional das Mulheres e do chamado “Mês das Mulheres”, mas se dissipa ao longo do restante do ano. A reflexão da instrumentista e compositora Iara Gomes, citada por Alessandra, sintetiza essa lógica: “Estou cheia de trabalho, em março é assim: aquela casa que não me dá agenda o ano inteiro, em março me pede, por favor, para formar uma banda de mulheres para tocar lá”.

As entrevistadas apontam ainda que a pauta da representatividade pode ser apropriada pelo mercado de forma controlada, produzindo inclusões seletivas. Alessandra descreve esse processo como a escolha de “um de nós”, segundo critérios definidos pelas próprias curadorias: “Esse vai ser o meu preto e essa vai ser a minha mulher”. A inclusão, nesses casos, não rompe com a estrutura de poder, mas a administra, muitas vezes buscando “pessoas com menor disposição para enfrentamentos”.

Layla Jorge reconhece que o fato de ser mulher orientou convites recebidos ao longo de sua trajetória, especialmente para projetos com recorte feminista ou pautas políticas específicas. Relata ter sido chamada para compor trilhas e jingles em campanhas e projetos culturais justamente por atender a esse perfil, o que, por um lado, abriu oportunidades, mas, por outro, delimitou o campo criativo. Segundo ela, produções consideradas “universais” tendem a ser destinadas a homens, enquanto às mulheres são atribuídas temáticas específicas: “Talvez se fosse um objeto universal, tivessem dado para um homem, mas como era um objeto direcionado para uma pauta feminista, buscaram uma compositora mulher.”

Essa dinâmica também atravessa sua produção autoral recente, o álbum *Toda Mulher* (2025), cujo conceito foi apresentado como eixo central do projeto submetido ao FAC: “Tenho certeza de que esse conceito foi um diferencial na seleção do projeto, por ter essa consistência política, de ser um projeto sobre mulheres”. Ao refletir sobre esse processo, conclui que a condição de ser compositora mulher orientou percursos criativos: “Tudo o que eu produzi, de alguma forma, está relacionado com o fato de ser mulher, ou por uma demanda de um cliente que encomenda uma música por essa razão, ou pela temática que eu sinto necessidade de expressar pra me colocar como sujeito dentro da minha própria obra”.

Layla conclui que a energia despendida na afirmação identitária reduz o espaço para outras experimentações: “Quando a gente está numa situação de minoria política, a gente gasta uma energia muito grande para afirmar a nossa própria identidade. E aí, não tem energia pra tratar de outras questões, outras temáticas de natureza criativa, que talvez ocorressem à gente se a gente não tivesse que se preocupar em se afirmar o tempo todo”.

A ampliação da presença de mulheres na cena musical de Brasília não se traduz, necessariamente, em acesso continuado a espaços de circulação. A chamada visibilidade sazonal, concentrada em datas simbólicas como o mês de março, configura, assim, um regime específico de inclusão, no qual a presença feminina é convocada de forma pontual, previsível e administrada. Nesse contexto, a representatividade se torna um critério de programação temporário, dissociado de transformações duradouras nas práticas de curadoria e nas relações de poder que estruturam o campo musical.

As falas mostram que esse modelo produz efeitos ambíguos: ao mesmo tempo em que abre oportunidades, delimita expectativas, restringe repertórios e orienta convites a partir de recortes temáticos previamente definidos. A afirmação identitária, nesse cenário, deixa de ser apenas escolha estética ou política e passa a constituir uma exigência contínua, que consome tempo, energia e possibilidades de experimentação criativa. Assim, a inclusão condicionada relatada pelas artistas não elimina as assimetrias existentes, mas reorganiza seus termos, mantendo a centralidade masculina como referência universal e posicionando a produção de mulheres em nichos específicos, com impacto direto sobre sua autonomia criativa e suas condições de trabalho ao longo do ano.

#### *4.2.4 “Reprodução de estereótipos”: disputas e alianças entre mulheres*

As falas das artistas indicam que a competitividade entre mulheres aparece no campo musical como efeito de estrutura machista e desigual, em que as oportunidades permanecem concentradas em homens e a presença feminina é tratada como exceção. Nesse cenário, a disputa surge como resposta a um ambiente que produz escassez e hierarquias, ao mesmo tempo em que limita a possibilidade de coexistência e colaboração.

Alessandra Terribili observa que a rivalidade entre mulheres é consequência de campo historicamente estruturado em torno dos homens: “Somos criadas no mesmo mundo que os homens, e nos ensinam que nosso lugar não é aqui”. Ao relatar comentários segundo

os quais as mulheres seriam “muito duras umas com as outras”, rebate essa leitura situando condições do meio musical: “Os homens sempre olharam ao redor e viram espaço pra todos. Pra gente, desde o início, é como se não coubessem todas”. Segundo ela, a percepção de escassez produz a sensação de que é preciso disputar para que ao menos uma ocupe o espaço, dinâmica que considera “muito cruel” e frequentemente incentivada pelos próprios homens.

Laady B observa que essa rivalidade nem sempre se manifesta de forma direta, sendo produzida por regras implícitas do mercado musical. Quando a presença feminina é tratada como limitada, as programações operam segundo a lógica de substituição: “Se eu botar essa menina, eu não vou poder botar outra”. Para ela, embora exista apoio e troca entre as artistas mulheres, o mercado continua restringindo oportunidades e reforçando a competição: “Eu que lute, e eu que lute mais. Porque os homens, eles se focam. Fácil. Sempre”.

Thaise Mandalla associa as dificuldades de colaboração entre mulheres à necessidade contínua de autoafirmação em um ambiente marcado pela deslegitimação. Relata que, durante um período, evitava compor em parceria, por sentir que precisava primeiro se afirmar individualmente: “Antes de se misturar, a gente precisa se entender como inteira”. Para ela, o medo de perder identidade nos processos coletivos está ligado à experiência recorrente de invalidação e à síndrome da impostora. Thaise questiona ainda a associação entre seriedade e profissionalismo, observando que a rigidez é frequentemente exigida como prova de competência: “Por que a gente não pode se divertir? É fragilidade se divertir?”. Nesse sentido, afirma que aprender a colaborar passa também por reconhecer limites e cuidar de si: “Às vezes, a gente precisa ser egoísta para depois ser colaborativa. Porque não adianta a gente querer dar o que não tem”.

A relação entre disputa e aliança aparece também na fala de Thabata Lorena, ao comentar sua experiência no projeto *Dona Imperatriz*. “Da mesma forma que o racismo trabalha contra pessoas pretas, o machismo trabalha contra nós, mulheres”. Reconhece que, mesmo em espaços voltados ao fortalecimento feminino, há o risco de reproduzir estereótipos sobre mulheres como naturalmente competitivas. Ainda assim, defende a construção de alianças capazes de sustentar a cooperação mesmo em contextos de divergência: “Na conquista de mercado, de espaço, de dinheiro, é uma coisa que eu sinto que os homens conseguem fazer com mais facilidade. Divergir e se apoiar”.

Beatriz Águida reitera que a colaboração entre mulheres é, em si, uma forma de resistência. Ao recusar a lógica da rivalidade, defende a criação de espaços de troca e

reconhecimento mútuo. “A minha pegada na música sempre foi essa: que a gente tivesse espaço pra trocar, pra ser quem a gente é, sabe? Porque é um plano muito bem-feito de as mulheres competirem umas com as outras. Eu me recuso a ficar brigando ou ficar virando a cara pra mana ali. Vai e conversa”.

Essas experiências sugerem que as disputas entre mulheres na cena musical não decorrem de disposições individuais ou traços comportamentais, mas se formam em um contexto no qual a presença feminina é tratada como limitada e substituível. Quando o acesso a palcos, projetos e recursos é organizado pela lógica de que “não cabem todas”, a competição tende a ser produzida como resposta à escassez, e não como escolha relacional.

Essa dinâmica afeta possibilidades de colaboração, uma vez que a afirmação individual passa a ser percebida como condição prévia para qualquer aproximação coletiva. Ao mesmo tempo, o material empírico mostra que essa lógica não é totalizante: iniciativas de apoio, troca e construção conjunta surgem como formas conscientes de enfrentamento a um ambiente que favorece a exceção em detrimento da coexistência. Nesse sentido, a colaboração entre mulheres exige negociação, cuidado e disposição para contrariar expectativas sedimentadas sobre rivalidade feminina. Ao reconhecer a disputa como efeito de um campo desigual, e não como falha moral, as artistas reconfiguram o conflito como parte de um processo mais amplo de reorganização das relações de trabalho na cena musical.

#### 4.2.5 “*Tem que provar por A mais B*”: racismo e hierarquias na cena musical

O racismo aparece nas falas das artistas como dimensão estrutural das desigualdades na cena musical de Brasília. Ele se manifesta no acesso às oportunidades de trabalho, nas formas de tratamento cotidiano e nos enquadramentos atribuídos às produções de artistas negras pelo mercado cultural. As experiências relatadas indicam que a presença de marcadores raciais intensifica as barreiras à circulação, ao reconhecimento e à remuneração.

Laady B observa que, quanto marcadores sociais, maiores se acumulam sobre uma artista, maiores são os obstáculos enfrentados. Ao comentar a forma como o mercado classifica artistas negras periféricas, afirma que essas identidades são frequentemente consideradas menos rentável: “O gueto vai vender menos através de uma voz preta do que de uma voz branca”. Para ela, essa lógica produz uma exigência permanente de excelência: “a gente precisa entregar qualidade três vezes mais”. Laady B relata ainda situações em que

foi orientada a “abaixar a cabeça, porque você tá chegando agora, quase dizendo assim que eu era nada”. Para ela, essas situações revelam tentativas de impor hierarquias no ambiente musical: “As pessoas ficam: ‘olha, baixa bola’. A gente tem que provar por A mais B que ninguém aqui tem que baixar bola, que a gente tá fazendo arte”.

Thabata Lorena relata ter enfrentado dificuldades para ver suas ideias reconhecidas em processos de criação e produção musical. “O machismo, de forma geral, o racismo de forma geral, gera uma dificuldade de perceber a mulher na perspectiva da sua intelectualidade”. Essa desconfiança se expressa em intervenções que buscam corrigir ou invalidar suas escolhas estéticas, resultado em “uma opressão muito grande”: “‘Isso não é o jeito certo de fazer’, e por aí vai”.

Ao refletir sobre sua trajetória profissional, Thabata também problematiza a relação entre militância e trabalho artístico. Ela observa que, frequentemente, o mercado se apropria da militância de artistas negras como valor simbólico, sem garantir contrapartida material: “A galera quer vender nossa militância e não quer pagar pelo nosso trabalho. A militância é minha, eu uso como eu quiser. A militância é grátis, mas o meu trabalho é pago”. Thabata reivindica que a representatividade atribuída à sua presença seja acompanhada de reconhecimento concreto, expresso em remuneração justa e condições dignas de contratação: “Se eu represento alguma coisa para o seu evento, que o seu evento também se represente em dizer como ele pode contribuir. Se você está analisando a minha envergadura, pode manifestar isso com dinheiro, com contratação, com menos pechincha”.

Os relatos mostram que o racismo na cena musical de Brasília atua como critério de hierarquização do valor artístico e profissional, organizando expectativas sobre quem pode circular, quanto deve receber e sob quais condições seu trabalho é considerado legítimo. As falas indicam que artistas negras, sobretudo aquelas associadas a territórios periféricos, são frequentemente enquadradas a partir de pressupostos de baixa rentabilidade, o que diminui cachês, limita negociações e redefine o lugar ocupado por essas produções no mercado.

Ao mesmo tempo, os relatos evidenciam que a autoria, a capacidade intelectual e a autonomia estética de mulheres negras são sistematicamente colocadas em dúvida em processos de criação e produção, por meio de intervenções que corrigem, orientam ou invalidam suas escolhas. A apropriação da militância como atributo simbólico intensifica esse quadro ao transformar experiências de enfrentamento ao racismo em valor cultural apropriado pelo mercado, dissociado de remuneração justa e de condições dignas de

trabalho. Dessa forma, as hierarquias raciais descritas reorganizam os próprios termos da profissionalização musical, produzindo um regime no qual reconhecimento, pagamento e autoridade artística permanecem distribuídos de maneira desigual.

#### 4.2.6 “Chamaram ela pelo nome morto”: transfobia e desrespeito

A transfobia aparece como dimensão estrutural das desigualdades que atravessam a cena musical de Brasília, manifestando-se tanto em barreiras de acesso a palcos, editais e projetos quanto em situações recorrentes de desrespeito nos bastidores. Mesmo em contextos que se apresentam como inclusivos, as entrevistadas relatam experiências de violência, invisibilização e negação de identidade.

Maria Victoria Carballar descreve episódios vividos em eventos dedicados à representatividade das mulheres, nos quais foi sistematicamente tratada no masculino: “Quando você vai a qualquer lugar com eles, eles erram o seu pronome. Já começa pelas pequenas violências”. Ao relatar sua participação em um projeto sobre “a força da mulher na música”, afirma que precisou questionar a equipe durante os ensaios: “Eu falei: ‘Vocês chamam uma travesti pra fazer um projeto sobre mulheres, que o projeto era sobre a força da mulher na música. A gente vai cantar músicas de Cássia Eller, Alcione, Elza Soares. Chegar aqui para ensaiar, e vocês me tratarem no masculino, aí é muito foda. Vocês precisam antes ter um estudo pra tratar uma artista como eu’”. No mesmo evento, outra artista trans foi chamada pelo nome anterior à transição, prática conhecida como uso do nome morto.

Chamaram ela pelo nome morto. Você tá entendendo? E aí, tipo, a gente percebe que isso é feito pra... Eu não vou falar que é inconsciente, não, porque eles não são idiotas, sacou? Eles estão se posicionando, é uma posição deles, quando eles me tratam no masculino, é uma posição política deles, sacou? E tem que ser rebatido. Só que não era eu que tinha que fazer isso, porque eu fui convidada pra cantar.

Maria Victoria destaca que esse tipo de violência não deveria recair sobre as artistas convidadas, obrigadas a reagir em um espaço no qual deveriam apenas exercer seu trabalho. O impacto emocional dessas situações é agravado pela dependência financeira: “Eu me senti extremamente mal. Eu não queria estar ali. Sabe quando você não quer estar lá, mas tem que fazer, porque você precisa da grana”. Ela associa esses episódios a estereótipos que reduzem travestis a imagens de promiscuidade ou falta de formação, relatando comentários que

colocaram em dúvida sua trajetória acadêmica e profissional: “Teve alguém que falou assim, ‘nossa, você fez Artes Cênicas?’”.

A distância entre discurso e prática aparece também em espaços que se apresentam como inclusivos, mas mantêm padrões elitizados de gestão e público. Segundo ela, pautas de diversidade são frequentemente apropriadas como estética: “Quem está gerindo esses espaços? Essas pessoas sacaram que esse é o mundo hype de agora. LGBT, luta preta, tudo vira estética. ‘Eu coloco a bandeirinha lá e pronto’”. Essa lógica não se traduz em mudanças efetivas nas relações de poder ou nas condições de permanência de artistas travestis.

No formulário digital, uma artista travesti relatou o impacto direto da transição de gênero sobre sua renda e sua atuação profissional. Antes de 2020, mantinha cerca de doze alunas e alunos; após a transição, passou a ter apenas três. Sem justificativas explícitas, perdeu a maior parte das aulas, sobretudo com crianças. Em períodos de maior instabilidade, recorreu à prática do “mangue”, de tocar nas ruas por trocados. Atualmente, dá aulas particulares para uma pessoa adulta, uma idosa e uma adolescente trans, sem regularidade suficiente para garantir renda fixa. Apesar das dificuldades, mantém o vínculo com a profissão: “Num modo geral, tem aparecido mais oportunidade de tocar do que de ensinar, e eu amo as duas coisas profundamente”.

À Anna Moura amplia essa discussão ao refletir sobre uma hierarquia de aceitação que organiza o lugar das artistas conforme gênero, identidade e composição das bandas. Segundo ela, mulheres cis acompanhadas por homens cis encontram maior abertura, enquanto mulheres trans e pessoas não binárias ocupam o ponto mais baixo dessa escala, independentemente da configuração do trabalho: “Mulher cis cantando com sua banda de homens encontra um espaço maior. É triste e óbvio como essa escada vai ser”. No fim dessa escala, estão as mulheres trans e pessoas não binárias, que “independente do que aconteça, se tem banda, se não tem, se ela tá sozinha, não vão ter espaço.”

À Anna relata ainda que o desrespeito se manifesta em gestos como a falta de cuidado, de escuta e de atenção básica, atitudes que não seriam reproduzidas diante de músicos homens: “A gente tem muito resquício de homens cis, hétero, branco, que não dá espaço e que vai reproduzir os comportamentos lá do nosso bisavô, que é não dar voz, nem olhar na cara, não perguntar se quer uma água, mexer nas coisas, botar um som horrível”. Diante desse cenário, aponta como alternativa a criação e o fortalecimento de circuitos próprios,

fora dos espaços tradicionais: “Não tentar conquistar espaço nenhum nesses lugares, e migrar para os outros, sabe? A gente tentar se engrandecer, se fortalecer, é menos dor de cabeça”.

Os relatos permitem compreender que a transfobia na cena musical de Brasília se manifesta por meio de práticas que deslegitimam a presença de pessoas transgênero/travestis como artistas e profissionais. O tratamento no masculino, o uso do nome morto e a ausência de cuidados básicos nos bastidores produzem situações em que essas artistas são obrigadas a interromper ou contestar o exercício do próprio trabalho para reivindicar reconhecimento mínimo de identidade. Mesmo em projetos voltados à representatividade, essas ocorrências indicam que a inclusão frequentemente se restringe ao plano discursivo.

Esse tipo de desrespeito acarreta efeitos materiais diretos. A perda de alunas e alunos após a transição de gênero, a instabilidade da renda e a necessidade de recorrer a apresentações informais na rua apontam para um estreitamento das possibilidades de atuação profissional. Ao mesmo tempo, revelam a existência de uma hierarquia de acesso a espaços de circulação musical, na qual mulheres cis acompanhadas por homens encontram maior aceitação, enquanto mulheres trans e pessoas não binárias enfrentam restrições persistentes, independentemente da configuração do trabalho. Nesse contexto, a formação de circuitos próprios aparece como resposta a ambiente percebido como hostil e pouco aberto à mudança.

### **4.3 Trilha sonora do capítulo**

A trilha sonora deste capítulo reúne produções de artistas participantes da pesquisa, compondo um recorte situado do fazer musical em Brasília. As faixas selecionadas se vinculam a trajetórias atravessadas por condições urbanas e mediações sociotécnicas, que estruturam possibilidades de circulação, reconhecimento e sustentação do trabalho musical na capital federal. Ao articular diferentes linguagens, estéticas e modos de produção, a curadoria dialoga com questões examinadas ao longo do capítulo, como trabalho, circulação e visibilidade na cena musical local.

Os repertórios selecionados remetem a universos estéticos diversos, que dialogam com a música popular brasileira, o *rap*, o *rock*, produções autorais híbridas e referências afro-brasileiras e contemporâneas. Essas escolhas refletem percursos formativos, territorialidades e modos distintos de inserção no campo musical. Ao deslocar a leitura para

a escuta, a trilha amplia a compreensão das experiências analisadas, acompanhando, em outro registro, processos discutidos ao longo do capítulo.

***O Corre da Arte #04***

[https://open.spotify.com/playlist/2OfuKkS527g5HT953AXPhe?si=6-FrIUCTHKI3pC\\_rO-KJg](https://open.spotify.com/playlist/2OfuKkS527g5HT953AXPhe?si=6-FrIUCTHKI3pC_rO-KJg)

Boa escuta!

## CAPÍTULO 5 – NO CORRE DA ARTE: EXPERIÊNCIAS DE CRIAÇÃO NA CENA INDEPENDENTE

“Botando marra no quadrado para alguém ouvir”<sup>59</sup>

Retomado como fio condutor de discussões ao longo da pesquisa, o festival *Brasília Somos Nós* enunciava, já em seus primeiros momentos, modos específicos de atuação na cena autoral independente da capital federal. Em uma de suas publicações<sup>60</sup>, o evento afirmava: “E tem artistas que atuam na gestão de suas próprias carreiras, artistxs educadorxs, artistxs artivistxs, militantes, artistxs que são líderes sociais e comunitárias; vai vendo. Segue e fortalece essas potências que são elas e somos todxs nós!”. A formulação aponta para uma compreensão do fazer musical no qual a composição e a performance se articulam a outras frentes de atuação, como educação, ativismo, militância e gestão da própria carreira, compondo um repertório ampliado de práticas que sustentam a vida artística.

Saraní sintetiza essa condição ao afirmar: “o artista independente faz tudo; ele se autoproduz, ele se autovende. O artista independente é o corre, tá ligada?”. Em falas de artistas colaboradoras desta tese, o “corre” aparece associado à experiência da arte independente, nomeando trajetórias marcadas pela pluriatividade, pela instabilidade profissional e pela necessidade de construir caminhos próprios para sustentar, material e simbolicamente, o trabalho artístico. O termo condensa formas situadas de viver o fazer musical em um campo atravessado por desigualdades e disputas por reconhecimento.

As expressões “cena autoral” e “cena independente” também emergiram ao longo do trabalho de campo como categorias nativas mobilizadas pelas próprias artistas para nomear seus contextos de atuação. Longe de designarem um campo separado ou externo à vida cultural da cidade, essas formulações remetem a um recorte específico no interior da cena musical de Brasília, aqui compreendida em sentido ampliado. Nesse enquadramento, a chamada “cena autoral independente” se constitui como um conjunto particular de práticas,

---

<sup>59</sup> Trecho da canção S.H.E.S, composta pelas cantautoras Layla Moreno, Realeza e Thabata Lorena. Disponível em <[https://youtu.be/2\\_GSMiGq4XU](https://youtu.be/2_GSMiGq4XU)>. Acesso em 16 mai. 2021.

<sup>60</sup> Trecho de legenda publicada pelo festival *Brasília Somos Nós* em 17 de abril de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B\\_F3o8E1YtF/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/B_F3o8E1YtF/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==). Acesso em: 14 dez. 2025.

relações e disputas que se desenvolvem dentro da cena musical brasiliense, compartilhando suas condições estruturais, mas organizando-se a partir de dinâmicas próprias.

É nesse espaço relacional que se inscrevem as experiências de criação analisadas ao longo deste capítulo. O recorte analítico aqui adotado é sustentado também pelos dados produzidos nesta pesquisa por meio da aplicação de formulário digital e discutidos no Capítulo 3. Do total de 156 participantes, 116 informaram exercer a função de compositoras, número que permite dimensionar a centralidade da autoria musical no conjunto da amostra. Esses dados reforçam a pertinência de tomar a composição como eixo privilegiado de análise neste capítulo, sem pressupor, contudo, um modelo único de criação, de trajetória artística ou de inserção profissional.

Entre as participantes que se identificaram como compositoras, foram observadas trajetórias e formas diversas de circulação da produção autoral. Algumas desenvolvem carreiras solo, com obras lançadas em plataformas de *streaming* e apresentadas sob seus próprios nomes artísticos. Outras têm canções autorais gravadas em projetos musicais coletivos, bandas ou parcerias, ou ainda interpretadas e registradas por outras artistas.

Outro aspecto relevante diz respeito ao perfil das compositoras que compõem a amostra. A maioria consiste em “cantautoras”, nos termos propostos por Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015), isto é, cantoras que interpretam canções de sua própria autoria. Ao mesmo tempo, há compositoras instrumentistas que não atuam como letristas ou intérpretes vocais de suas canções, mas cuja produção autoral se realiza por meio da composição instrumental, passando por arranjos, trilhas ou obras concebidas para outras intérpretes. Além disso, algumas colaboradoras se reconhecem principalmente como letristas, enfatizando a escrita de canções como núcleo de sua atuação autoral. A incorporação dessas trajetórias amplia o entendimento do termo “compositora” mobilizado na tese, permitindo refletir sobre modos de exercer a autoria na cena autoral independente de Brasília.

Essas atuações são analisadas, nesta tese, a partir da noção de cenas musicais como redes sociotécnicas, proposta por Simone Pereira de Sá (2013). Ao incorporar contribuições dos estudos da cultura material e da Teoria Ator-Rede (Latour, 2012), a autora amplia o debate sobre cenas musicais ao considerar o papel do ciberespaço e das materialidades na constituição de práticas musicais contemporâneas. Nessa direção, Sá (2013) problematiza a distinção entre cenas locais, translocais e virtuais, propondo abordagem atenta às circulações e aos cruzamentos entre territórios on-line e off-line.

Essa perspectiva mostrou-se particularmente pertinente para compreender o material empírico reunido ao longo da pesquisa, na medida em que permite apreender tanto a cena musical de Brasília, em sua configuração mais ampla, quanto seus recortes internos. As cenas observadas aqui não se organizam como territórios fixos ou comunidades homogêneas, mas emergem como ecologias relacionais, instáveis e atravessadas por assimetrias e por múltiplas mediações. Nessas ecologias, articulam-se dimensões estéticas, políticas, econômicas e afetivas, conforme discutido nos capítulos anteriores.

É nesse contexto que a cena autoral independente se configura a partir de redes específicas de criação, circulação e negociação de sentidos inscritas na cena musical brasiliense, mas possuem dinâmicas próprias. A partir do reconhecimento do poder de agência de atores não humanos, foi possível identificar, nessa cena autoral independente, a atuação de plataformas digitais, algoritmos, equipamentos de gravação, instrumentos musicais, editais de fomento, legislações e espaços de circulação. Essas mediações condicionam, ampliam ou restringem as possibilidades de ação das artistas, configurando regimes específicos de visibilidade, reconhecimento e sustentabilidade.

Ao destacar a produtividade do conceito de cena musical, Sá (2013) chama atenção ainda para sua capacidade de lidar com fluxos entre o local e o global e com a multiplicidade de expressões musicais contemporâneas, sem o engessamento associado à noção de “subcultura” (Hall & Jefferson, 2006), historicamente atrelada a debates de classe e cultura parental. Além disso, a noção de cena permite cartografar dinâmicas de sociabilidade, afeto e gregarismo em torno da música em determinadas regiões da cidade, bem como suas interconexões e comunidades de gosto (Bourdieu, 2007). Soma-se a isso o que a autora denomina “rentabilidade espacial”, isto é, processos de criação de circuitos e de apropriação de espaços urbanos, ao mesmo tempo em que as cenas são moldadas por esses espaços.

Na mesma direção, Marcelo Garson (2018) argumenta que o conceito de cena musical possibilita apreender a fluidez dos códigos e das fronteiras das paisagens culturais contemporâneas sem, contudo, tratá-las como territórios livres de normas e sujeições, em constante transformação. Conforme o autor, investigar os códigos de uma cena implica analisar dilemas compartilhados, disputas de prestígio e hierarquias de gosto, nas quais determinados grupos adquirem maior capacidade de impor seus critérios como universais, ocultando os processos de luta que os produzem: “que festas ‘valem a pena’, quem são os pioneiros, quem são os recém-chegados, quem são os ‘vendidos para o sistema’, quem são

os ‘genuínos’, de que gêneros podemos gostar, que outros gêneros precisamos odiar, que artistas devemos conhecer, que artistas temos que desprezar” (Garson, 2018, p. 246-247).

Partindo dessas perspectivas, a cena musical de Brasília é analisada, ao longo desta tese, como espaços de negociação, conflito e produção de sentidos, mas também como campo de (re)invenção cotidiana, no qual mulheres e pessoas de gêneros dissidentes constroem práticas-musicais midiáticas (Pereira, 2015; 2017; Pereira & Gheirart, 2018; Pereira & Rett, 2021) em diálogo com as condições sociotécnicas que as cercam. No interior desse enquadramento mais amplo, a cena autoral independente emerge como recorte analítico privilegiado para compreender como essas práticas se organizam, se sustentam e se transformam, em meio a assimetrias sociais relacionadas a marcadores de gênero, raça, classe e orientação sexual.

É a partir de experiências descritas pelas colaboradoras, frequentemente sintetizadas na expressão nativa “o corre” e atravessadas por diferentes mediações sociotécnicas e estruturas socioculturais, que a noção de “independência” passa a ocupar centralidade analítica neste capítulo. Em vez de ser tratada como rótulo identitário ou como oposição binária à indústria fonográfica, a independência aparece aqui como condição histórica e relacional, situada nesse contexto de disputas, limitações e (re)existências.

### **5.1 A cena autoral independente de Brasília: percepções das artistas**

Os dados reunidos nesta pesquisa dialogam, atualizam e tensionam, em diversos aspectos, as observações formuladas por Clodomir Souza Ferreira (2008) acerca da produção independente em Brasília, contribuindo para historicizar e problematizar sentidos atribuídos a essa cena no contexto local ao longo do tempo. Ao analisar a produção de CDs independentes na cidade entre 1990 e 2007, o autor define a independência não como um movimento estético ou geracional, mas como prática cultural distinta da produção industrial, marcada sobretudo pela posse do produto pelo próprio artista e pela ausência de estrutura empresarial de suporte.

A independência, nessa perspectiva, se constitui de maneira relacional e situacional, como forma específica de organização do trabalho musical em contextos nos quais o acesso a circuitos hegemônicos é limitado. Segundo Ferreira (2008), a produção independente se estrutura a partir de um conjunto de características: maior autonomia na escolha do repertório, da sonoridade e da linguagem visual; envolvimento direto em etapas como

produção executiva, financiamento, divulgação e distribuição; tiragens reduzidas de discos; falta de interesse de emissoras radiofônicas; e circulação restrita, frequentemente apoiada em redes pessoais e locais.

Essas condições dialogam com dados reunidos nesta pesquisa, nos quais a independência é associada à multiplicação de funções, à informalidade e à necessidade de articular criação artística e táticas de sobrevivência material. Assim como observado pelo autor, a independência aparece em falas das colaboradoras desta pesquisa menos como questão estética ou geracional, e mais como forma específica de organização cotidiana do trabalho musical, marcada pela necessidade de gerir processos de gravação, financiamento, divulgação e circulação de maneira autônoma, o que envolve gestão de carreiras, ocupação de espaços, o uso de plataformas digitais, mobilização de redes de apoio e negociação constante com políticas públicas, mercados culturais e infraestruturas técnicas.

Nesse sentido, a experiência do “corre” contemporânea de Brasília se aproxima da definição de produção independente proposta por Clodomir Ferreira (2008). Por outro lado, diferentemente do contexto investigado pelo autor, a cena independente atual se desenvolve em um campo musical fortemente atravessado por plataformas e redes sociais digitais. A intensificação dessas mediações sociotécnicas reconfigura as formas de produção, distribuição e visibilidade das obras, sem, contudo, eliminar a experiência de precariedade, sobrecarga e informalidade associada ao trabalho independente.

Além disso, enquanto Ferreira (2008) enfatiza a posse material do produto fonográfico como elemento dessa independência, os dados empíricos desta pesquisa apontam para um deslocamento parcial desse eixo. Mesmo quando houve algum tipo de mediação institucional ou empresarial, como lançamentos realizados por meio de selos reconhecidos ou projetos viabilizados por fomento público, as artistas continuaram a nomear seus trabalhos como independentes. Nesses casos, a independência é associada à necessidade de autogestão, acúmulo de tarefas e mobilização de redes informais de colaboração para sua organização, execução e divulgação. Além disso, as artistas também detinham, nessas situações, autonomia na escolha do repertório, da sonoridade e da linguagem visual.

Ao mesmo tempo, o autor destaca que a independência raramente é vivida como ideal desejado, o que também se revelou ao longo desta pesquisa. A produção independente permanece sendo frequentemente associada à precariedade, à solidão e ao desgaste, o que será discutido e analisado nos subtópicos a seguir. Ainda que reconhecida como espaço de

preservação da expressão artística, a independência se afasta de leituras romantizadas relacionadas à liberdade, sendo percebida como campo de (re)existência cotidiana frente a um ambiente cultural excludente.

### 5.1.1 *“Euquipe”, “uberização” e cultura “do it yourself”*

Compositoras mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que atuam na cena autoral independente de Brasília descrevem rotinas marcadas por acúmulo de tarefas, escassez de estrutura e dificuldade de conciliar composição com criação de conteúdo para redes sociais e a produção, de forma autônoma, das próprias obras. As falas indicam a recorrente falta de tempo, de recursos financeiros e de espaços de circulação.

Nesse contexto, a autogestão aparece de forma ambivalente, simultaneamente como condição de viabilização e como fator de sobrecarga. As artistas relatam, ainda, a percepção de um público restrito para trabalhos autorais e a ausência de profissionais especializados que atuem na produção, na difusão no e acompanhamento de carreiras fora dos circuitos comerciais consolidados.

A autogestão aparece, nas falas das colaboradoras, como condição estrutural da cena autoral independente de Brasília. Para existir artisticamente, é preciso compor, produzir, divulgar e, muitas vezes, financiar o próprio trabalho. Em respostas ao formulário digital, muitas participantes afirmam precisar se “empresariar”, “buscar shows”, “fazer produção pra mim mesma”, “elaborar projetos” e “saber vender”. A expressão “ser minha própria empresária” sintetiza a condição de quem administra, financia e operacionaliza o próprio trabalho artístico, sem mediações profissionais estáveis.

Essa concentração de responsabilidades tem efeitos diretos sobre o tempo, a energia e as condições de criação. As participantes relatam dificuldades para “organizar um tempo para o repertório autoral” e para conciliar a composição com “o trabalho que é fonte de sustento”. Esse cenário é agravado pela ausência de profissionais que produzem música autoral e pela percepção de que, sem um “perfil em rede social ativo e com muitos seguidores”, torna-se difícil circular. As falas indicam ainda a necessidade constante de “gerar capital para investir em produções artísticas” e de produzir conteúdo para plataformas digitais, incorporando tarefas que extrapolam o fazer musical.

A ausência de mediações também se reflete nas condições econômicas do trabalho autoral. A falta de retorno financeiro aparece como tema recorrente. As respostas mencionam “falta de grana livre pra investir”, “alto custo das produções” e “concorrência acirrada para pouquíssimas vagas nos editais” de fomento público. Muitas artistas relatam ter de “banciar financeiramente todo o processo de gravação, marketing, produção e divulgação”, assumindo integralmente os riscos econômicos da atividade.

Nesse contexto de escassez de recursos e de acúmulo de funções, a expressão “equipe”, utilizada por Thaise Mandalla, condensa o cotidiano descrito pelas participantes. Trata-se de uma experiência em que uma única pessoa assume funções que, em outros contextos, seriam distribuídas entre diversos profissionais. O fazer musical se mistura à necessidade de aprender sobre editais, processos de gravação e funcionamento das plataformas digitais. As artistas descrevem esse acúmulo como uma rotina exaustiva, mas inevitável, que combina o desejo de autonomia com o esforço contínuo de manter a carreira.

Thaise Mandalla observa que esse modo de funcionamento também redefine expectativas e imaginários em torno da carreira artística. Afirma que “aquele imaginário permeou a gente até os 2000 e pouco, do rockstar que tá lá na calçada, tocando, e passa um cara e... ‘uau, é ele’. Isso acabou”. Para ela, a cultura do *do it yourself* passou a ser uma exigência. “Pra alguém te ver e falar ‘eu quero você’, já tem que tá fazendo tanto, que a pessoa vem só pra administrar o que você já construiu sozinho”. No cenário atual, segundo a artista, é preciso “batalhar sim” e já chegar com o trabalho rodando: “pra dar dinheiro, você já tem que ter investido muito, você tem que ter dado o seu sangue”.

Essa lógica levou Thaise a criar o que chama de “alter egos internos”, responsáveis por diferentes funções da carreira: “proponente, produtora executiva, produtora musical, arranjadora, divulgadora”, ainda que todas essas funções sejam exercidas pela mesma pessoa. Ela define essa dinâmica como uma “bagunça organizada”, necessária para manter o trabalho em funcionamento. Em suas palavras, “a gente produz pra poder tocar”, pois, se depender apenas de convites, “em Brasília não se faz quase nada”. A escassez de espaços de circulação faz com que a musicista se torne também produtora: “quando você vê, você tá mais produzindo do que fazendo o que realmente queria, que é tocar”.

Relatos semelhantes aparecem na trajetória de Anna Moura, marcada pela necessidade de viabilizar o próprio trabalho. A artista descreve sua primeira turnê independente, realizada com Nathália Calvet, que reunia dois formatos de show – *Anna*

*canta autorais e Anna canta Cássia* – para forma atrair público. “A gente rodou mega independente, mochila nas costas dela, violão nas minhas costas, ou o contrário... e vamos que vamos, procurando lugar para tocar, formas de estar nos espaços”, conta. Para sustentar as viagens, trabalharam com arte de rua, prática que define como “um ótimo caminho”, ainda que “muito marginalizada”. A turnê passou por Brasília, Goiânia, Olinda, Porto de Galinhas, São Paulo e Rio de Janeiro. O caráter autônomo também marcou a gravação de seu primeiro EP: “Passamos no Meu Primeiro FAC para gravar o meu primeiro EP, autoral total e independentezaço. Independente no sentido de que a gente está com o apoio do FAC, mas é tudo um corre muito absoluto”.

Laady B enfatiza a intensidade e o cansaço associados ao trabalho independente. Afirma que “é muito árduo” e que a falta de reconhecimento é “o primeiro ponto que mais dói”. Relata que já “parou no hospital” em decorrência do esforço contínuo para equilibrar a vida de artista, mãe e trabalhadora da cultura: “a gente tem que ser mil e um, sozinha”. Quando não há produtor, maquiador, estilista ou apoio de palco, a artista precisa assumir todas as funções: “você é aquilo tudo, você é seu próprio empresário, você escreve, você canta, você faz a harmonia, você marca o seu estúdio, você monta sua equipe técnica”. Para o público, diz ela, pode parecer simples “chegar no palco e ‘só’ cantar”, mas há “muita coisa ali atrás, muita carga emocional. Pensar e planejar tudo não é fácil”.

A artista afirma que, além de criar, é necessário entender aspectos de produção e de mercado, “porque produtores aqui, pra te ensinar a fazer, é muito escasso”. Enfatiza, ainda, dificuldades enfrentadas por artistas de classe social baixa: “não tem uma receita pra você viralizar, não existe isso. Seu trabalho tem que ser bom, até certo ponto... se você não for investir 30 mil na sua música, se você não for ‘filhinho de papai e mamãe’”. Ao planejar o lançamento de um álbum, precisa pensar cada etapa sozinha, incluindo o entendimento das plataformas digitais e o contato com curadorias e *playlists*: “Sou uma artista independente. Eu tenho dinheiro pra lançar um álbum, pra pagar tudo isso, pra pagar a imprensa? Não. Então, eu tenho que pensar em alguma coisa”.

Maria Victoria Carballar descreve um cotidiano em que a atuação artística se mistura a múltiplas funções e improvisos para garantir a sobrevivência. Afirma ser “cenógrafa, figurinista, maquiadora, a gente faz de tudo”, além de conciliar “freela nas horas vagas” para pagar as contas. Além de cantar, produz os shows, cria figurinos e cuida de detalhes de cena: “todos esses trabalhos que eu fiz, eles não são remunerados. E mais as composições. Não

são”. Em diversas situações, relata ainda precisar custear despesas básicas da equipe: “às vezes, eu nem recebo pra pagar a gasolina da galera, pra poder fazer o show”.

A busca por formas de sobrevivência aparece também na fala de Carol Nóbrega, que reflete sobre a necessidade de encontrar equilíbrio entre o fazer artístico e o sustento material. Conta que tem buscado “não viver só da minha música, não viver só da minha arte, pra eu não afogar a minha arte”. Ao se mudar para Brasília, relata a necessidade de “frequentar espaços, estar em espaços”, processo que demandou grande investimento de energia. Quando consegue se sustentar financeiramente por meio de outras atividades, sente “paz na cabeça” e percebe que isso “desafoga a arte”, permitindo uma relação mais saudável com a criação. Para ela, é melhor “do que só ficar ali no lugar de escória, socialmente”.

Em relação à autonomia na cena independente, Dani da Silva exemplifica com o EP *enCântaro*, seu primeiro trabalho autoral, integralmente assinado por ela em todas as etapas. “É a primeira coisa musical que eu lanço com o meu nome. Eu já tinha gravado com muitas pessoas desde a época da igreja, mas sempre músicas de outras pessoas, sendo dirigida por outras pessoas”. Pela primeira vez, realizou toda a produção e direção musical.

Nesse sentido, Thabata Lorena mobiliza a ideia de “uberização”. Embora reconheça que há “muitas mulheres desenvolvendo trabalhos artísticos”, ela aponta que parte dessa produção está cercada de contradições, sobretudo quando a aparência de profissionalização nas redes sociais não corresponde às condições reais de trabalho. Thabata se define como arte-educadora, militante, articuladora cultural, produtora fonográfica, curadora e diretora artística, e afirma ter aprendido a “fazer um pouquinho de tudo para viabilizar a carreira”, listando atividades que já realizou: “faço figurino, bordo, corto toucas, boinas... sou uma espécie de faz tudo”. Para sustentar a própria arte, Thabata conciliou a atuação artística com diversas ocupações: vendeu tapioca, cachaça e almoços, administrou lojas de economia criativa e organizou eventos, mas o “apelo cultural sempre foi mais forte”. Por fim, acabou deixando o trabalho com matéria-prima para se dedicar integralmente à arte e à educação.

Já Layla Jorge problematiza a questão por outra perspectiva. Durante o projeto de gravação de seu álbum de estreia, convidaram Elza Soares para participar. “Chamamos. E ela topou”, conta. A experiência a marcou, sobretudo, pela resposta das equipes. Ao enviar convites a artistas consagrados, observou retornos rápidos e profissionais. Cita o caso de Elza Soares, cuja produção respondeu “de um dia para o outro”, e de Zezé Motta, que respondeu “em quarenta minutos”, aceitando participar do projeto.

Em contraste, Layla observa que artistas independentes raramente responderam aos convites. “Os pequenos que eu tentei acessar, artistas independentes, as pessoas que não têm projeção, a grande maioria nunca me respondeu”. Ela atribui essa ausência de retorno à sobrecarga e à falta de estrutura que caracterizam o circuito independente. Enquanto artistas consagrados contam com equipes dedicadas à gestão de comunicação, os independentes acumulam todas as funções, muitas vezes sem tempo ou condições para responder a demandas externas. Além disso, observa, “a pessoa que é pequena, que não tem uma carreira de grande projeção, muitas vezes está esperando uma participação com alguém que esteja acima dela. E não quer gastar energia compartilhando a pequena projeção que tem com alguém que não tem projeção nenhuma”.

Entre a multiplicidade de funções, a escassez de estrutura e a necessidade constante de investimento, a produção autoral se sustenta pela insistência em continuar criando. Thaise Mandalla sintetiza: “é amor pela coisa, né, amiga? Assim, é amor mesmo. Não tem outra palavra, é necessidade de fazer arte”. Reconhece que há momentos de reconhecimento e retorno financeiro, mas observa que esses recursos costumam ser rapidamente reinvestidos em equipamentos e novos projetos: “às vezes, tem umas glórias, né? Às vezes, uns projetos juntam uma galera legal, repercutem, aí entra uma grana... daqui a pouco você bota mais três vezes isso em outro lugar, comprando equipamentos, e tal”.

Os dados reunidos neste subtópico indicam que a produção autoral independente, tal como vivida pelas colaboradoras desta pesquisa, se organiza menos como espaço de autonomia criativa e mais como um regime contínuo de trabalho informalizado, no qual a viabilidade da carreira depende da capacidade individual de assumir múltiplas funções e de sustentar processos de autogestão permanentes. A noção nativa de “equipe” sintetiza essa experiência, ao nomear a concentração, em uma única pessoa, de tarefas criativas, técnicas, administrativas e de difusão, realizadas sem mediações profissionais estáveis.

Essa configuração aproxima-se do que Ludmila Abílio, Henrique Amorim e Rafael Grohmann (2021) definem como autogerenciamento subordinado, caracterizado pela transferência da responsabilidade pela organização do trabalho ao próprio trabalhador, sem que este detenha controle efetivo sobre regras que permanecem opacas, instáveis e estruturalmente desiguais no que diz respeito à circulação, à remuneração e ao reconhecimento. No caso da cena autoral independente de Brasília, os relatos mostram que produzir música implica financiar a própria obra, gerir estratégias de divulgação, ocupar

espaços, elaborar projetos, manter presença em plataformas digitais e conciliar essas demandas com atividades de sustento material. A autogestão aparece, assim, como condição para existir artisticamente, e não como escolha voluntária ou ideal de autonomia.

Nesse contexto, a cultura do *do it yourself* assume caráter ambivalente. Embora associada à possibilidade de preservação da expressão artística, ela se revela, nas falas, como exigência imposta por um campo marcado pela escassez de recursos, informalidade e instabilidade. O investimento pessoal antecede qualquer retorno financeiro, frequentemente incerto, e o fazer musical passa a coexistir com uma lógica de trabalho sob demanda, na qual tempo, energia e recursos são mobilizados sem garantias de remuneração proporcional.

A referência à “uberização”, mobilizada por colaboradoras, expressa uma leitura crítica das condições em que o trabalho autoral independente se realiza. Ainda que essa produção não seja mediada diretamente por aplicativos de intermediação de trabalho, as falas indicam a presença de efeitos semelhantes aos descritos por Abílio, Amorim e Grohmann (2021) ao analisarem a uberização como processo mais amplo de informalização e gestão do trabalho, marcado pela transferência de custos e riscos para o trabalhador e pela responsabilização individual pela viabilidade da atividade.

Os dados revelam ainda a necessidade constante de improvisação, adaptação e antecipação de demandas. Essa dinâmica configura uma rotina atravessada pela instabilidade e pela sobrecarga, na qual a artista precisa sustentar a própria inserção no campo musical sem garantias de retorno proporcional, aproximando a experiência da produção autoral de formas contemporâneas de trabalho sob demanda.

Os efeitos desse modelo se manifestam tanto no plano material quanto no plano subjetivo. Cansaço, desgaste físico e emocional e dificuldade de preservar tempo para a criação autoral aparecem como elementos recorrentes. Ainda que a independência seja reconhecida como espaço de afirmação artística, ela é vivida de forma ambivalente, associada à solidão, à precariedade e à necessidade contínua de reinvestimento dos poucos recursos obtidos. Nesse sentido, os dados atualizam a compreensão da produção independente como prática de sobrevivência cultural, deslocando o foco do objeto final para o processo cotidiano de trabalho, no qual a insistência em criar se sustenta apesar das limitações estruturais que atravessam a cena.

### 5.1.2 “Público fechado” e “síndrome do de fora”

Ao tratar da circulação da música autoral em Brasília, as artistas recorrem com frequência à ideia de um “público fechado”. Em respostas ao formulário digital, aparecem expressões como “falta de cultura da cidade”, “resistência dos donos de casa” e “falta de valorização do artista local”. Uma das participantes sintetiza: “o público deseja ouvir o que já conhece e gosta”. A oposição entre a música autoral e o circuito de *covers* surge como impasse. Muitas artistas afirmam que Brasília “não valoriza o novo”, que “falta cultura autoral” e que “o artista local não é valorizado aqui”. Como resume uma das respostas, “os poucos lugares que contratam pedem um repertório bastante padrão”.

Essa percepção se revela em negociações com espaços de apresentação e contratantes. Thaise Mandalla exemplifica a partir de experiências que vivencia como artista da “música independente autoral”. Conta que, há alguns anos, tenta tocar suas próprias músicas, fazendo uma ou outra releitura. Ainda assim, diz que enfrenta resistência quando anuncia que tocará repertório autoral. Diante dessas imposições, Thaise adota a tática de buscar “tranquilizar” o contratante, afirmando que “vai dar tudo certo”. No show, começa a tocar releituras e insere músicas autorais: “no meio do caminho ali, as pessoas se divertem, funciona. Aí eu falo, ‘pronto, vai goela abaixo, vai ser goela abaixo’”.

Esses episódios revelam, segundo a artista, “um descrédito muito grande do compositor”, associado ao que nomeia como “síndrome do de fora”: as pessoas consideram que, “se veio de fora, é bom”. A artista local tende a ser reconhecida apenas depois de alcançar visibilidade fora do Distrito Federal. Além disso, o público tende a frequentar determinados espaços e a buscar sempre as mesmas músicas, independentemente de quem se apresenta. “As pessoas não vão assistir o artista. Elas vão ali porque o grupo tal vai estar lá. Não importa o artista”, descreve, apontando lógica de consumo baseada na familiaridade. A artista sintetiza essa sensação ao dizer que, em Brasília, “as veias estão meio entupidas, as coisas não circulam nos vasos, não chegam”.

Essa resistência à escuta do novo também aparece na fala de Maria Victoria Carballar. A artista afirma que “a galera de Brasília quer ouvir o próximo remix do Caetano Veloso. Remix funk, Caetano Veloso, é isso”. Para ela, trata-se de um hábito de consumo que privilegia o que já é conhecido: “porque já sabem, porque já conhecem, mas não querem viver alguma coisa nova”. A sensação predominante é de desgaste diante de um público

pouco aberto a novas propostas. Ela resume o clima em poucas palavras: “muita ansiedade. Pouco respiro. Muito pouco respeito”.

A associação entre reconhecimento e familiaridade aparece ainda na fala de Mariana Camelo, que define como uma “luta muito grande” a tentativa de manter composições próprias em meio à “cultura do *cover* e dos tributos”, que acaba “engolindo o autoral”. Para ela, “as pessoas acabam, de maneira geral, não se interessando tanto pelo novo”. Nesse cenário, os festivais aparecem como alguns dos poucos espaços de circulação da produção autoral. “A gente conta com o quê? Com os festivais. Um Porão do Rock, um CoMA da vida”, afirma, observando que é nesses contextos que se consegue “expressar realmente o que é feito aqui”. Ainda assim, destaca os limites desse circuito, marcado por poucas vagas e disputas: “pra entrar nesses festivais é uma luta, é uma panela que quem vive sabe como ocorre. Mas quando consegue entrar é muito legal”.

Para além das dinâmicas de mercado, as falas também evocam a relação entre música autoral e território. Dara Alencar compara Brasília à sua cidade de origem, Porto Velho, em Rondônia, e observa diferenças na forma como o público se relaciona com a produção local. Em Porto Velho, segundo ela, há uma valorização do que chama de “música regional”, entendida não como um gênero, mas como um conteúdo que fala “sobre a vida naquele lugar”. Relata a existência de eventos semanais ou periódicos de “valorização ao lugar”, nos quais poetas, letristas e musicistas apresentam produções que abordam a história e o cotidiano da cidade. Para Dara, essa conexão com o território cria uma escuta mais próxima e uma cultura de presença nos espaços, algo que sente faltar em Brasília.

A circulação da produção autoral aparece, por fim, fortemente vinculada à construção de redes e conexões: “não tenho influência, não tenho ninguém que pode ir por mim ou falar por mim”. Diante disso, passou a buscar as próprias conexões: “eu preciso fazer com que as pessoas me conheçam”. Explica que foi compreendendo o mercado da música como um espaço relacional, no qual é preciso conhecer e ser conhecido: “como eu vou te indicar pro trabalho se eu não sei quem é você? Se eu não sei nem que você existe?”. A artista recusa a ideia de que esse funcionamento se reduza a “panelinhas”, afirmando que “as coisas acontecem no diálogo. É tomar um café com o produtor, sabe?”. Para ela, o desafio é “entender essa linguagem e conseguir caminhar dentro dela de uma forma saudável”, respeitando suas crenças e limites éticos: “Eu comecei a fazer minhas próprias conexões, porque ninguém sabia quem eu era. Nem eu sabia, na verdade”.

A busca por reconhecimento também é expressa na fala de Laady B, observando que, frequentemente, “o mercado não chega nas margens”. Diante desse cenário, muitas artistas acabam “deixando de fazer o som que amam pra fazer um som que é comercial, que vai vender, que é o som da época, que é o som do momento”. Laady B reafirma sua escolha de manter o repertório próprio, que define como não comercial, em função da percussão e da linguagem: “eu levo sempre músicas de dialeto crioulo pra minha apresentação”.

Márcia Tauil oferece contraponto ao destacar que, apesar das dificuldades, Brasília dispõe de estruturas que não existem em muitos outros contextos. “A gente luta muito aqui em Brasília. Mas sai daqui pra você ver”, afirma. Para ela, a presença de instituições como a Universidade de Brasília, a Escola de Música de Brasília e a Escola de Choro constitui um diferencial, sustentando, de algum modo, a vida musical da cidade, mesmo diante de restrições de circulação e de reconhecimento enfrentadas pelo trabalho autoral.

Observadas em correlação, essas falas sugerem que as dificuldades de circulação da música autoral independente em Brasília não decorrem da inexistência de público, mas da forma como o reconhecimento se organiza no interior do campo cultural local. As expressões “público fechado” e “síndrome do de fora” funcionam como categorias nativas que nomeiam a percepção de um circuito de escuta e valorização marcado pela familiaridade, pela previsibilidade e pela centralidade da legitimação externa como critério de valor artístico.

Essa percepção se aproxima da análise de Clodomir Souza Ferreira (2008), que descreve a produção independente em Brasília como prática cultural historicamente situada à margem de circuitos hegemônicos de legitimação. Em seu estudo, essa marginalidade se manifesta sobretudo na relação com a indústria fonográfica e com os meios de comunicação. Os dados desta pesquisa indicam que ela se atualiza, no presente, nas dinâmicas cotidianas de circulação, envolvendo espaços de apresentação, processos de curadoria, contratação e formação de público. A valorização da produção local aparece frequentemente condicionada à sua validação fora do Distrito Federal, produzindo a sensação recorrente de que é preciso “sair” para ser reconhecida também dentro da própria cena.

A noção de “público fechado” não se refere, assim, à ausência de interesse pela música autoral, mas a um modo específico de escuta e consumo, orientado pela repetição de repertórios já conhecidos e pela preferência por formatos considerados seguros. Nesse contexto, festivais e eventos voltados à música autoral assumem um papel ambíguo. Ao mesmo tempo em que constituem espaços fundamentais de visibilidade, encontro e

legitimação, concentram expectativas e disputas, reforçando a percepção de que as oportunidades de circulação são escassas, episódicas e altamente concorridas.

Essas mediações, em tempos de plataformização da música, não alteram de forma substantiva as assimetrias de reconhecimento no plano local. Como sugere Rafael Grohmann (2020), a ampliação das possibilidades de circulação não implica redistribuição equitativa de valor simbólico ou material. As falas das colaboradoras mostram que a presença em plataformas e redes sociais não se traduz automaticamente em ampliação de público local nem em melhores condições de trabalho, reforçando a percepção de que a visibilidade digital convive com limites estruturais persistentes.

Nesse sentido, a chamada “síndrome do de fora” expressa a internalização de lógicas de reconhecimento que associam valor artístico à exterioridade e à chancela externa. Essa dinâmica produz desgaste, frustração e sensação de estagnação, ao mesmo tempo em que reafirma a condição periférica da cena autoral local. A circulação da música autoral aparece, assim, tensionada entre a existência de produção contínua e a dificuldade de reconhecimento sustentado, atualizando, no plano da experiência cotidiana, limitações estruturais já apontadas em análises anteriores sobre a produção independente em Brasília.

### 5.1.3 *“Protagonismo criativo ainda é masculino”*

A desigualdade de gênero contribui para a invisibilidade da produção autoral de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes, como afirmam colaboradoras desta pesquisa. Em respostas ao formulário digital, uma participante observa que “a desvalorização da música autoral de mulheres não acontece apenas nos palcos, mas também na maneira como o público é educado a consumir determinadas produções”. Outra afirma que “o protagonismo criativo ainda é masculino” e defende a necessidade de políticas que coloquem “mulheres cis e trans no centro da cena musical”.

Mesmo quando conquistam espaços, as mulheres são frequentemente confinadas a nichos, enquanto a produção masculina é tomada como universal: “Precisamos romper com essa lógica e ‘desnichizar’ nossa produção, reivindicando reconhecimento universal, pleno, irrestrito”. Essas formulações indicam que a desigualdade não se restringe ao acesso a espaços de apresentação, mas envolve também processos de legitimação simbólica, formação de gosto e reconhecimento da autoria.

Essa percepção é aprofundada por Alessandra Terribili ao refletir sobre formas de exclusão enfrentadas por mulheres compositoras ao longo da história. A artista recorda o caso de Dona Ivone Lara, “uma mulher que teve que apresentar seus sambas através do seu primo, porque não era permitido às mulheres compor”. Para Alessandra, esse exemplo revela impedimentos formais que marcaram períodos anteriores, mas que ajudam a compreender a persistência de desigualdades no presente. Segundo ela, “hoje em dia, a dificuldade da compositora mulher é muito mais se produzir e garantir o espaço do seu trabalho”. Reconhece avanços e afirma que o caminho aberto por essas pioneiras permitiu derrubar obstáculos, embora ainda persistam “resquícios” em dinâmicas atuais da cena musical.

O protagonismo criativo masculino também se manifesta em embates estéticos e disputas em torno da criação autoral. Na cena do blues em Brasília, Thaise Mandalla decidiu romper com o que chama de “blues careta tradicional”, defendendo abordagem mais livre e criativa: “Por que a gente tem que ficar preso naquele blues, naquela fórmula engessada? Tudo derivou do blues. Por que a gente não pode falar isso de formas diversas?”. Segundo a artista, essa postura gerou tensões com músicos homens em um grupo de Whatsapp que reunia artistas do gênero musical em Brasília: “Eles se identificam mais com o passado do que o presente, porque eles estão lá. Eles não criaram nada depois. Então, quem cria assusta”.

Essas tensões se intensificaram quando Thaise propôs uma discussão sobre melhores condições de trabalho e maior união entre artistas. Relata ter sido desqualificada por um músico do grupo, que afirmou: “se você quer ganhar mais, vai estudar, vai ser melhor”. Diante do silêncio dos demais participantes no grupo, decidiu se retirar: “ninguém falou nada. Ficou eu contra ele... só peguei e falei assim, ‘olha gente, obrigada’. E saí do grupo”. O episódio exemplifica formas de deslegitimação do discurso de mulheres em espaços coletivos relacionados à música.

A desigualdade de gênero aparece também na recepção de obras compostas por mulheres. Thabata Lorena observa que suas canções são frequentemente lidas por homens como “neutras”, por serem marcadas por um “papo muito reto” e por reflexão política. Relata ouvir comentários como “você é mais nós do que elas”, que interpreta como tentativas de apagamento de sua posição como mulher. Em resposta, afirma: “eu sou elas pra caramba, é você que não tá vendo que nós somos assim”.

Consideradas em sua articulação, as falas sugerem que, na cena autoral independente de Brasília, o protagonismo criativo permanece majoritariamente associado a homens,

mesmo em contextos nos quais mulheres e pessoas de gêneros dissidentes atuam de forma intensa e contínua como compositoras, intérpretes, instrumentistas e produtoras.

Essa configuração pode ser situada em continuidade com análises anteriores sobre a produção independente em Brasília, como a de Clodomir Souza Ferreira (2008), que historiciza práticas, circuitos e sentidos da independência sem, contudo, tematizar as relações de gênero como eixo analítico. A ausência dessa dimensão evidencia como o protagonismo masculino opera como pressuposto silencioso na construção das narrativas sobre a cena independente, reforçando a naturalização de certas trajetórias como universais.

Em diálogo com essa perspectiva, Núbia Regina Moreira (2013), ao analisar a presença de compositoras no samba carioca, chama atenção para a escassez de registros, estudos e narrativas sobre a criação musical de mulheres, bem como para a recorrente atribuição de protagonismo a compositores homens. Como aponta a autora, esse apagamento envolve a deslegitimação de autorias, a invisibilização de trajetórias e a restrição das mulheres a posições secundárias no imaginário musical. Nos dados desta pesquisa, essa dinâmica se atualiza nas experiências relatadas pelas colaboradoras, que descrevem dificuldades recorrentes de reconhecimento, questionamentos sobre sua autoridade criativa e a naturalização do protagonismo masculino.

Esse quadro é aprofundado pela contribuição de Ana Carolina Murgel (2018), que evidencia os silêncios produzidos nos próprios mecanismos de registro e memória da música brasileira. A partir de levantamento realizado em acervos digitais, discografias, dicionários, biografias, livros e artigos, a autora catalogou mais de 7.500 compositoras brasileiras<sup>61</sup>, ao mesmo tempo em que destaca que muitas permanecem sem informações biográficas, com obras perdidas, atribuídas ao anonimato ou identificadas de forma genérica. Esses vazios documentais reforçam a hipótese de que parte significativa do repertório associado à tradição popular pode ter sido criada por mulheres cujas autorias foram sistematicamente apagadas.

Além disso, iniciativas de experimentação estética, posicionamento crítico ou reivindicação de melhores condições de trabalho tendem a ser recebidas de forma distinta quando partem de mulheres. Episódios de silenciamento, desqualificação ou leitura enviesada das obras são frequentes, reforçando a percepção de que o acesso ao protagonismo

---

<sup>61</sup> A pesquisa “Cartografias da Canção Feminina: compositoras brasileiras no século XX [... e um passeio pelos séculos XIX e XXI]”, com os nomes das compositoras, está disponível na *Internet*. Dentre as mulheres elencadas no século XXI está Ellen Oléria e Emília Monteiro, que é uma das colaboradoras desta pesquisa. Disponível em: <<https://www.compositoras.mpbnet.com.br/>>. Acesso em 22 ago 2022.

criativo não se dá em condições simétricas. Assim, a independência, frequentemente associada à liberdade de criação, revela-se atravessada por hierarquias de gênero que regulam quem pode criar, inovar e falar em nome da cena autoral.

#### 5.1.4 “*Tem que sair para se projetar*”

Ao tratar do reconhecimento profissional, muitas artistas associam a possibilidade de projeção à necessidade de circular fora de Brasília, especialmente em direção ao eixo Rio–São Paulo. A ideia de que é preciso “sair para se projetar” aparece como horizonte compartilhado entre compositoras que consideram a capital limitada em termos de visibilidade e sustentabilidade da carreira. Em respostas ao formulário digital, a comparação com outras cidades é recorrente. Uma participante afirma que “o networking com atores do ramo é muito pequeno em Brasília, tem que sair pro Rio e SP”. Outra observa que “para tocar com um cachê possível, o artista precisa vir de fora”, enquanto quem é da cidade enfrenta cachês baixos e pouca visibilidade. Entre as justificativas mais citadas estão a ausência de políticas culturais contínuas, o pequeno número de espaços voltados à música autoral e a percepção de que o reconhecimento só ocorre “depois do sucesso fora”.

Essa leitura convive com o reconhecimento do papel formador das instituições musicais da cidade. Dani da Silva valoriza a Escola de Música e o Clube do Choro, que define como “grandes riquezas que a gente tem”, afirmando que, por conta dessa formação, “a gente é visto com olhos muito generosos por todo o Brasil”. Para ela, “a galera da música em Brasília é respeitada”, mas esse respeito não se converte em retorno financeiro. “Se a gente quiser ganhar dinheiro, a gente tem que ir pra São Paulo, pra Salvador”, explica. Em sua avaliação, Brasília forma músicos de alta qualidade e mantém ambiente fértil de aprendizado e criação, mas oferece poucos caminhos de sustentabilidade econômica.

A dificuldade de transformar reconhecimento em retorno material também aparece na fala de Laady B. A artista cita exemplos de nomes de Brasília que só alcançaram visibilidade nacional após circular fora da cidade: “Nós temos grandes exemplos, como Ellen Oléria e Letícia Fialho. Até a própria Bell Lins. Essa galera só foi reconhecida quando foi pra fora”. Para ela, os profissionais do setor reconhecem a qualidade dos artistas locais, mas o retorno financeiro se concentra em nomes que já circulam nacionalmente. “Quem lota a casa mesmo são grandes nomes”, observa, ressaltando que são aqueles “que circulam mais”.

A experiência de deslocamentos integra vivências de Litieh no campo musical. Após decidir passar um período em Jericoacoara, retornou a Brasília e, em seguida, mudou-se para São Paulo, decisão que já vinha planejando. Via na capital paulista um ambiente mais aberto à música autoral, em contraste com Brasília, onde “era difícil atrair público para o repertório próprio”. Conta que, muitas vezes, recorria a shows-tributo, “como o de Gal Costa”, para inserir e apresentar algumas canções autorais. “Era como eu conseguia tocar música minha em Brasília. Tipo, se eu fizesse um show Litieh, eu nunca sabia quem ia aparecer”, relata. Resume sua experiência afirmando que “Brasília, já há alguns anos, tinha um teto. Cheguei e não consigo passar mais”.

Na comparação entre os mercados, Litieh descreve São Paulo como espaço mais dinâmico e diverso, com “maior quantidade de pessoas, mais eventos de promoção da música autoral e um número crescente de saraus”. Observa um público “mais interessado no novo”, ainda que coexistam circuitos fortemente ancorados em repertório tradicional. Ao mesmo tempo, aponta contradições, como a “apatia em relação à qualidade da execução musical” e a prioridade dada ao entretenimento em detrimento do estudo e da profundidade artística. Nota também o sucesso de canções com discursos sobre temas sociais, raciais ou de gênero e a diminuição do interesse pela poesia, o que associa “à falta de tempo e ao consumo excessivo de telas”. Ainda assim, reconhece que o tamanho do mercado e o volume de pessoas tornam São Paulo um espaço com mais possibilidades para quem compõe.

A dificuldade de projeção também é associada à escala e à geografia do Distrito Federal. Mariana Camelo relaciona o desafio de “furar a bolha” à dimensão territorial e à distância entre as Regiões Administrativas, o que limita a circulação interna. Ao comparar com São Paulo, afirma que a capital paulista “é muito grande, tem muito espaço, tem muita iniciativa” e que “é um lugar que pulsa cultura e tem espaço para a cultura se expandir”. Em Brasília, segundo ela, “falta isso”. Mariana nota mudanças recentes: “hoje você vê mais pessoas de fora vindo pra cá tocar”, incluindo artistas de outros estados e países, o que mostra que Brasília vem se tornando um polo cultural mais relevante. “Mas o que atrapalha ainda é a questão geográfica. O DF é muito pequeno”, afirma.

As desigualdades internas ao território do Distrito Federal aparecem na fala de Thabata Lorena, que chama atenção para as diferenças de estrutura e acesso entre o Plano Piloto e as regiões periféricas. Para ela, “não é à toa que as pessoas vão pra fora de Brasília”. A artista observa que, no Plano Piloto, “as oportunidades são pagas”, enquanto nas bordas

“a gente toca muito, mas nem sempre os espaços são pagos”. O *hip hop*, afirma, “ainda se sustenta pela militância”.

Em contraponto a essas leituras, Martinha do Coco apresenta visão mais otimista sobre a cena musical do Distrito Federal. Afirma que o cenário “tá bem aberto” e que há “muitos jovens aí trabalhando, fazendo, compondo”. Para ela, o acesso às plataformas digitais ampliou significativamente as possibilidades de circulação: “você ter uma música e ela ir direto pra uma plataforma... é muito grandioso”. Martinha defende o incentivo à criação autoral e à experimentação: “deixa cantar, deixa gravar, vá, faça um arranjo novo”. Além disso, valoriza a diversidade de estilos e a qualificação de quem faz música na cidade e, ao mesmo tempo, legitima a decisão de buscar outros caminhos. “Quando você tá falando do Distrito Federal, acredito também nas pessoas que vão buscar fora. Dou o maior asê pras pessoas que querem buscar no Rio de Janeiro, em São Paulo. O importante é ser feliz”.

A leitura integrada dessas falas mostra que a necessidade de “sair” de Brasília para se projetar se dá como resposta às limitações de circulação, reconhecimento e sustentabilidade econômica da cena local. Embora a cidade disponha de formação musical qualificada e de produção autoral contínua, as possibilidades de consolidação profissional continuam restritas, levando muitas artistas a tentarem inserção em outros mercados.

Essa percepção dialoga com a análise de Clodomir Souza Ferreira (2008), que descreve a produção independente em Brasília como historicamente situada fora dos principais eixos de legitimação da música popular brasileira, em especial aqueles concentrados nos centros Rio de Janeiro e São Paulo. Se, no período analisado pelo autor, essa centralidade se expressava sobretudo na estrutura da indústria fonográfica e na circulação de fonogramas, os dados desta pesquisa indicam que tal assimetria persiste no presente, ainda que reconfigurada por novas mediações comunicacionais e digitais.

Os relatos mostram que “sair” não significa, necessariamente, romper com a cidade ou negar a cena local, mas ampliar redes de contato, acessar circuitos de visibilidade e buscar reconhecimento simbólico e material que dificilmente se estabilizam apenas no âmbito local. A circulação por festivais, eventos e espaços fora do Distrito Federal aparece como estratégia recorrente de legitimação da carreira, ao mesmo tempo em que reforça a percepção de que a validação externa funciona como critério de valorização interna.

Essas infraestruturas não eliminam as desigualdades territoriais. Como sugere Grohmann (2020), a ampliação das possibilidades de circulação não implica redistribuição

equitativa de valor simbólico ou material, mantendo assimetrias estruturais de reconhecimento e remuneração. A presença em plataformas e redes sociais, ainda que necessária, não substitui a circulação presencial, nem garante condições materiais estáveis.

Nesse sentido, a ideia de que é preciso “sair para se projetar” expressa lógica periférica de reconhecimento, na qual a produção local se mantém contínua, mas encontra dificuldades para se converter em reconhecimento sustentado e retorno material. Essa dinâmica produz desgaste e necessidade constante de reinvenção das táticas de circulação, mesmo em contexto de ampliação das mediações digitais.

## **5.2 Tornar-se compositora: onde nasce o desejo de criar**

A atuação de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes na cena autoral independente de Brasília é marcada por dificuldades, assimetrias e barreiras, com discutido anteriormente. Ainda assim, essas artistas seguem compondo. Essa permanência na criação constitui um traço das trajetórias acompanhadas nesta investigação. A insistência em criar já havia sido observada em outro momento na capital federal. Ao analisar a produção de CDs em Brasília entre as décadas de 1990 e 2007, Clodomir Ferreira (2008) destacou o “desejo de expressão” como motor da prática musical independente, em contexto também marcado por instabilidade e ausência de garantias materiais.

Nesta pesquisa, esse desejo reaparece, mas assume contornos específicos ao ser experienciado e narrado por mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que fazem música em Brasília. Compor, segundo essas narrativas, envolve o corpo que escreve, canta, toca e se expõe, articulando vivências, memórias e percepções. A criação musical, nesse sentido, não se reduz a domínios técnicos, mas se configura como forma de lidar com o vivido, de organizar afetos e de produzir sentidos.

Esta seção se volta a processos pelos quais o desejo de criação se constitui, se transforma e se sustenta ao longo do tempo. Ao “seguir trajetórias” (Marcus, 1995), foi possível rastrear nesta pesquisa desde as disposições iniciais em ambiente familiar até a escrita e a composição como tecnologias sensíveis de elaboração e comunicação, adentrando camadas cotidianas, subjetivas, coletivas e existenciais. Com isso, busco compreender de que maneira a criação musical se constrói, se mantém e adquire sentido em trajetórias de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que compõem a (e na) cena musical de Brasília.

### 5.2.1 *A música no cotidiano: família, escuta e disposições iniciais*

Para a maioria das artistas entrevistadas nesta pesquisa, os primeiros contatos com a música ocorreram em ambientes familiares. Nesses contextos, a iniciação musical não aparece como resultado de uma vocação individual isolada, mas como experiência construída na convivência cotidiana com práticas, repertórios e valores compartilhados.

É nesse cenário que se inscreve o relato de Beatriz Águida. Ao falar sobre seu início na música, a artista menciona a influência do avô, músico autodidata do interior do Nordeste, que se tornou major da banda da Polícia Militar e professor da Escola de Música de Brasília: “ele achava superimportante que eu tivesse essa convivência com vários sons, com vários instrumentos”, incentivando seus estudos na Escola de Música ainda na infância. Layla Jorge também conta que a música teve grande importância em sua família e que os avós paternos eram musicistas de carreira ligados à tradição erudita. “A gente cresceu ouvindo muita música”, afirma, destacando que essa convivência criou “raízes bastante profundas, afetivamente”. Nesses casos, o convívio com a música e sua valorização explícita no interior da família favoreceram a incorporação precoce de disposições musicais.

De modo semelhante, Emília Monteiro descreve ambiente doméstico fortemente marcado pela música. O pai foi cantor da Rádio Difusora do Amapá e mantinha o hábito de ouvir vinis. “A música sempre esteve ali”, afirma, lembrando que os domingos eram dedicados à escuta musical em família. Thabata Lorena, por sua vez, destaca a influência da mãe, que “ouvia muita música”, e o contato precoce com o universo do hip hop e do rap, que se tornariam centrais em sua trajetória. Essas narrativas indicam formas de aprendizagem que se constroem antes de qualquer formação sistematizada, a partir da escuta, da familiaridade com repertórios e da naturalização da música como parte do cotidiano.

Em alguns casos, as trajetórias são marcadas por tradições musicais específicas. Laady B conta que vem “de uma família de sambistas. O samba foi uma coisa muito forte dentro da minha família. E para além de sambistas, poetas e poetisas”. O contato com o rap e o hip hop ocorreu posteriormente, por meio de paródia feita por um primo para um trabalho escolar e, já no ensino médio, a artista passou a escrever e perceber que seus textos poderiam se transformar em canções: “eu comecei a entender que as letras que eu escrevia podiam ter uma melodia ali em cima”.

Ainda que esteja amplamente presente nesses ambientes familiares, isso não significa que música ela seja imediatamente reconhecida como projeto profissional possível. No relato

de Litieh, a música aparece como parte constitutiva do cotidiano doméstico, integrada à convivência familiar e à escuta compartilhada, mais do que como prática orientada à formação. A artista afirma ter crescido em uma casa em que o pai tocava violão e a mãe gostava de cantar, de modo que esse convívio “fazia parte de mim”. Nesse percurso, a música se estabelece como experiência incorporada e compartilhada, sem que isso se traduza, naquele momento, em direcionamento explícito à profissionalização ou à composição.

Em outros casos, a presença da música se articula às primeiras experiências públicas de apresentação. Dara Alencar encontrou estímulo ainda na infância, quando começou a cantar incentivada pela mãe, que percebia seu interesse pela música e pela dança. “Eu sempre era muito ligada ao que tava tocando”, conta. Aos nove anos, passou a integrar a quadrilha profissional Rádio Farol, em Porto Velho, onde começou a se apresentar publicamente. Aqui, o estímulo familiar se combina à inserção precoce em espaços coletivos de performance, ampliando as possibilidades de prática musical.

Esse caráter formativo do ambiente familiar, contudo, não se apresenta de maneira homogênea. Márcia Tauil narra experiência caracterizada tanto pela presença quanto pela repressão da prática musical. O pai era “músico boêmio”, a mãe tocava piano e violino, mas a avó, responsável por sua criação, afirmava que “mulher podia cantar, mas na família”, e que estudar música “não era pra profissão”. Nesses casos, a família atua simultaneamente como espaço de transmissão cultural e como instância normativa que delimita o que é considerado legítimo para mulheres.

Diante dessas restrições, Márcia buscou outros caminhos para permanecer próxima da música, acercando-se do rádio e da televisão. “Pra poder ficar perto da música, bati nas portas das rádios, trabalhei em três de uma vez”, afirma. Sem incentivo para seguir carreira musical, cursou enfermagem e, posteriormente, secretariado. Entre idas e vindas entre cidades, conciliava estudos e apresentações, cantando em bailes com o irmão no interior de São Paulo. Nesse percurso, a ausência de apoio familiar à profissionalização não elimina a prática musical, viabilizada por caminhos alternativos.

Tomados em conjunto, os relatos indicam processos de iniciação musical como formas de aquisição de disposições construídas no convívio com práticas culturais, para além de percursos formativos institucionalizados. As experiências narradas mostram que a familiaridade com a música se forma por meio da escuta, da convivência com repertórios e da presença de referências musicais em ambiente doméstico, configurando modos de

aprendizagem socialmente situados, atravessado por condições de classe, gênero, território e acesso a recursos culturais. A recorrência desses elementos torna produtivo acionar a noção bourdieusiana de “capital cultural”, especialmente em sua dimensão incorporada, para compreender como disposições musicais se formam fora da escola, de maneira difusa e pouco formalizada (Bourdieu, 2007).

Além disso, a relevância do ambiente doméstico nas narrativas dialoga com a leitura proposta por Clodomir Ferreira (2008), ao tratar a família como uma das condições sociais “anestéticas” da criação artística, isto é, como parte do meio social no qual se enraízam formas de sensibilidade, escuta e desejo de expressão. Como observado pelo autor em sua análise da cena independente brasiliense, as influências familiares atuam como base simbólica e afetiva a partir da qual se constroem tanto a motivação para criar quanto a persistência na prática musical, mesmo em contextos de instabilidade material.

Ao mesmo tempo, essa transmissão ocorre de forma naturalizada, o que contribui para que a música seja inicialmente vivida como prática afetiva e cotidiana, sem reconhecimento imediato como horizonte profissional, especialmente no caso das mulheres. Nesse sentido, a articulação entre dados de campo e contribuições de Bourdieu (2007) permite compreender como a incorporação precoce dessas disposições tende a delimitar, de maneira implícita, os limites do possível, fazendo com que determinados obstáculos sejam percebidos como naturais. Ainda assim, os relatos mostram que tais disposições não se convertem em destinos, mas em condições a partir das quais as artistas constroem desvios, negociações e formas próprias de permanência na prática musical, reconfigurando, ao longo do tempo, os sentidos atribuídos à criação e à autoria.

### *5.2.2 Da escrita à criação musical: tecnologias de elaboração e comunicação*

Em diversas trajetórias analisadas, a entrada na composição não se dá inicialmente pela música, mas pela palavra escrita. Antes de se converter em canção, a criação aparece como prática cotidiana de escrita, associada à elaboração de sentimentos, à organização da experiência e à possibilidade de dizer aquilo que não encontra espaço na fala imediata ou em outros registros comunicativos. A escrita surge, assim, como tecnologia sensível de elaboração subjetiva, que antecede a música, mas que, em muitos casos, encontra na canção um modo ampliado de circulação e compartilhamento.

Essa relação aparece de forma particularmente evidente no relato de Ànna Moura. A artista descreve a escrita como espaço de mediação entre sentir e dizer: “Quando eu não sei exatamente o que falar, vou e escrevo. É mais fácil, tem mais tempo, dá pra organizar, dá para eu entender o que está acontecendo”. A música, nesse processo, surge como possibilidade de estruturar aquilo que, no calor da fala, se perde ou se fragmenta: “a música salva, porque aí eu consigo estruturar o que preciso dizer ali”. Ànna diz que escreve desde muito jovem, associando essa prática à necessidade de elaborar afetos intensos: “sempre senti as coisas de um jeito diferente das outras pessoas. Não que elas não sintam, mas eu sofria muito com aquilo, e aí eu precisava escrever”.

Outras artistas descrevem a escrita como forma de desabafo e de mediação da comunicação, especialmente em contextos marcados pela timidez ou pela dificuldade de expressão verbal direta. Beatriz Ágüida afirma que escrevia “muito o que eu sentia mesmo, como uma forma de desabafo”, relatando que sempre foi muito tímida e que a composição se tornou um meio possível de “botar pra fora” aquilo que não conseguia dizer em interação direta. De modo semelhante, Saraní afirma que sempre gostou de escrever “de forma terapêutica”, utilizando a palavra escrita como recurso para organizar sentimentos e temas que, mais tarde, se transformariam em canções. Nesses casos, a escrita antecede a música, mas já desempenha a função de ordenar afetos e tornar pensável a experiência.

A passagem da escrita para a canção, nessas trajetórias, não se apresenta como ruptura, mas como movimento gradual de ampliação expressiva. Alessandra Terríbili começou compondo letras e poemas, prática que se manteve ao longo do tempo, inclusive com a publicação de livros. Ao falar de sua motivação para fazer música, a artista associa ao desejo de contribuir com a criação de algo novo e com “o resgate das raízes da nossa música, do nosso povo”. Nesse sentido, a composição aparece como ferramenta de elaboração histórica e simbólica, na qual a letra assume papel central: “a minha onda é mais com a letra”. Tháise Mandalla também remete à infância como momento de aproximação entre texto e música, ao lembrar que “compunha poemas, que já eram letras de música”, indicando familiaridade precoce entre palavra, ritmo e melodia.

Em alguns casos, a composição se afirma como núcleo organizador da relação com a música. Thabata Lorena define a composição como “a parte mais central da minha existência”, afirmando que entrou na música “por causa da composição”. Ela conta que sempre teve “coisas muito fortes e muito sólidas para serem comunicadas”, e que essa

solidez veio da capacidade de captar e organizar ideias de forma musical. A canção aparece, assim, como meio para tornar comunicável aquilo que, isolado na palavra escrita, permanece incompleto ou insuficiente: “eu escrevo músicas, não escrevo poemas; se você só me ler, às vezes, não faz tanto sentido”. Thabata lembra que sua primeira composição surgiu em uma roda de improviso de *rap*, articulando palavra, ritmo e performance coletiva.

A escrita como espaço de elaboração subjetiva e acolhimento emocional aparece de forma particular em trajetórias marcadas por experiências de solidão, sofrimento ou exclusão. Mariana Camelo relata que começou a escrever diários ainda criança e que, durante a adolescência, a escrita se tornou um recurso para lidar com a solidão e, posteriormente, com o diagnóstico de autismo, nível 1 de suporte: “eu fui uma criança e uma adolescente meio solitária. E a maneira que eu encontrei de externalizar aquilo que estava engasgado dentro de mim, era escrevendo”. Com o tempo, essa escrita se transforma em composição como forma de expressão e comunicação. A artista afirma que a música “me salvou naquela época”, não como milagre ou solução imediata, mas como prática de elaboração e segurança: “a composição e o rock se tornaram lugares onde eu me sentia segura”.

Esse sentimento de amparo também aparece no relato de Maria Victoria Carballar, mulher travesti, que reconhece na arte um espaço de “refúgio”: “A escrita me salvou. A música me salvou. A música me salva todos os dias”. Ainda criança, a escrita se constituiu para ela como uma “zona de escape”: “eu escrevia muito, para falar o que eu sentia”. Essa prática se construiu em diálogo com o ambiente familiar, especialmente a partir do exemplo da mãe, que “sempre escreveu poesia, cartas, coisas, e lia pra mim; eu era apaixonada pela escrita dela”. No caso de Maria Victoria, a centralidade da escrita e da música como abrigo ganha densidade quando considerada à luz de trajetórias marcadas pela dissidência de gênero, nas quais os espaços de escuta, reconhecimento e pertencimento são frequentemente restritos. A arte aparece, assim, não como romantização da dor, mas como tecnologia cotidiana de elaboração da experiência e de afirmação de existência, capaz de sustentar subjetividades que encontram, fora dela, escassez de acolhimento e de voz.

Dani da Silva também associa a música à experiência de abrigo para pessoas de gêneros dissidentes ou de orientações sexuais não normativas: “a questão sexual passa muito pela música na minha vida. Observando de fora, sinto que as artes e a música pra essa galera, pra essa comunidade que eu faço parte agora, é um refúgio”. Em um período de reclusão e

sofrimento, quando se mantinha em um casamento heteroafetivo, ele passou a entender a música como necessidade em sua vida: “não conseguia ficar sem esse negócio”.

Ao se afastar da igreja, relata que encontrou acolhimento na cena autoral independente de Brasília. “A galera da cena artística do DF autoral é uma parada que eu valorizo muito, porque foi uma galera que me acolheu pra caramba”. Naquele momento, ele acreditava que não voltaria a tocar, por associar sua prática musical exclusivamente ao contexto religioso. Contudo, o reconhecimento recebido nesse novo circuito foi decisivo para a retomada da confiança e para a continuidade de sua atuação musical. As primeiras parcerias surgiram com a poeta Tatiana Nascimento e a cantora e compositora Haynna, que convidaram Dani para tocar teclado em seus projetos, além de incentivarem explicitamente que cantasse suas próprias canções.

A análise comparada dessas falas permite compreender a escrita e a composição como tecnologias sensíveis de existência, agência e permanência no mundo, o que conduz esta tese ao diálogo com a noção de música como “*technology of self*”, formulada por Tia DeNora (2000). A música emerge, assim, não como simples expressão de emoções pré-existentes, mas como recurso ativo por meio do qual sujeitos organizam afetos, compreendem experiências e produzem formas reconhecíveis de si. Ao articular palavra, melodia, corpo e temporalidade sonora, a canção torna comunicável aquilo que, em outros registros, permanece fragmentado ou silenciado.

Especialmente para sujeitos historicamente silenciados, a criação musical se constitui como mediação cultural, política e afetiva. Compor, nesse contexto, é também uma forma de existir no mundo, de resistir a estruturas opressoras e de permanecer audível. Além disso, quando se configura como refúgio, a composição deixa de ser apenas prática individual e passa a ser entendida como experiência coletiva de acolhimento. A música pode ser pensada como produtora de comunidades sensíveis provisórias, nas quais corpos e afetos circulam com menor vigilância normativa, constituindo-se como abrigo não institucionalizado.

### 5.2.3 “*Plasmar o mundo*”: espiritualidade e elaboração da perda

Em algumas trajetórias analisadas, o desejo de compor se constitui em articulação com experiências que as próprias artistas nomeiam como espirituais, devocionais ou ligadas à cura. Nesses relatos, a composição aparece como resposta a situações em que a

continuidade da vida se vê ameaçada, seja pela perda, pela dor ou pela necessidade de reorganizar o mundo vivido. A espiritualidade evocada não se refere, necessariamente, a sistemas religiosos institucionalizados, mas a formas sensíveis e encarnadas de relação com o mundo, nas quais o fazer musical se apresenta como força capaz de atravessar o corpo, produzir sentido e intervir na realidade.

Thabata Lorena parte de uma compreensão não materialista da música. Para ela, “a música não é um fenômeno material, concreto, duro”, mas uma “manifestação no espaço”, associada a vibrações que atravessam a matéria. A voz, em sua formulação, “é o mais perto do nosso corpo etéreo, da nossa alma; a voz tem características que têm a ver com o dínamo, com nossa essência”. Nesse enquadramento, cantar não é apenas emitir sons, mas operar sobre forças que conectam corpo, emoção e mundo, de modo que a própria “experiência coletiva espiritual passa pelo canto”. A composição é, assim, definida como espaço de cura, de alma e de devoção, funcionando como maneira de reorganizar percepções e de “plasmar o mundo um pouco mais do nosso jeito”. O ato de compor resulta, nesse caso, do desejo de agir sensivelmente sobre a realidade, produzindo deslocamentos que não se dão apenas pela via discursiva, mas também pela vibração sonora.

Em registro distinto, mas igualmente atravessado por uma dimensão espiritual, Martinha do Coco associa a força da criação à palavra e ao pensamento. “Ninguém vai fechar o meu olho, e o meu pensar não vai apagar”, afirma, reconhecendo nessas duas instâncias aquilo que sustenta sua permanência como mulher negra e nordestina que atua na cena musical de Brasília e nas “plataformas desse mundo contemporâneo”. Aqui, a espiritualidade também não se expressa como transcendência abstrata, mas como prática cotidiana de afirmação da existência: “no final, é a música. É a música que me cura. A música me cura, me alimenta, cura minha alma, e minha alma brinca”. A composição se apresenta, assim, como prática de permanência, articulando identidade, memória e resistência em contextos marcados por desigualdades estruturais.

Emília Monteiro também relaciona a música à missão espiritual e a propósito de vida. Para ela, cantar é compreendido como experiência vital, comparável ao ato de respirar, e como força de transformação do outro, capaz de “tocar e, de alguma maneira, através da música em mim, elevar o estado de espírito das pessoas”. Para ela, o desejo de cantar se sustenta na percepção da música como mediação entre experiência individual e efeito coletivo, ao afirmar-se como canal, um “instrumento da música para mim e para as pessoas”,

podendo inspirar fé e esperança em um mundo que “está precisando de arte, de música, de coisas que encantem”.

Laady B também fala da arte como algo inescapável. Embora reconheça o percurso artístico como “um caminho muito doloroso”, não se vê fazendo outra coisa. A atuação na música é descrita como aquilo que melhor reverbera sua essência: “não flui outra coisa que reverbere tanto as minhas forças interiores, do meu chakra, do que eu sou”. O desejo de fazer música e de compor aparece, nesse caso, como necessidade vital, mais do que como escolha racional ou projeto calculado.

Em outras trajetórias, a composição surge associada de maneira mais direta à elaboração do luto. Anna Moura relata que escreveu *Zelo* após a morte de sua mãe, Zeli, durante a pandemia. A canção é descrita como “uma música de amor”, que tem uma “pegada mais calma”, com a presença de um violoncelo. A elaboração da perda não se restringe à dimensão sonora: a arte da capa incorpora a letra manuscrita da mãe sobre uma fotografia, compondo um conjunto estético descrito como delicado e afetivo. Nesse caso, a composição opera como tecnologia de continuidade simbólica, permitindo que vínculos interrompidos se reinscrevam no mundo sensível.

Martinha do Coco também associa uma de suas criações à tentativa de elaborar a saudade. A canção *Perfume dela*, que dá título ao seu segundo álbum, foi composta em homenagem à neta falecida. Na letra, a artista constrói uma cena sensorial e cotidiana – “sinto o cheiro do perfume da menina, quando ia pra janela à tardinha espiar” – na qual memória, afeto e imaginação se entrelaçam. A música se configura, assim, como espaço em que a ausência é tornada habitável, articulando lembrança, cuidado e permanência.

Ao cruzar esses relatos, torna-se visível a percepção da composição como prática que reorganiza dimensões da experiência, escapando à racionalidade discursiva e à lógica instrumental. O material empírico conduz, assim, ao diálogo com formulações que compreendem a música como forma de ação sensível sobre o mundo. Como afirma Muniz Sodré (2006), “a música permite-nos descortinar, pela pura sensibilidade, um cósmico e um biológico que carregamos em camadas profundas, inapreensíveis pela racionalidade instrumental” (p. 220). Nesse sentido, associar a criação musical à cura, à espiritualidade ou à elaboração do luto não implica em afastamento do mundo social, mas modos específicos de intervir nele por meio do som, da palavra e do corpo.

Essa leitura se aprofunda quando articulada a contribuições de John Blacking (1995 [1973]; 2007), que define a música como “sons humanamente organizados”. Para o autor, a música não é um dom reservado a indivíduos extraordinários, mas uma capacidade inerente à espécie humana, desempenhando funções na organização do pensamento, das emoções e das relações sociais e participando ativamente da construção da vida coletiva:

A “música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes conseqüências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana. (Blacking, 2007, p. 201).

Ao afirmar que o fazer musical é simultaneamente reflexivo e gerativo, o autor desloca a música do estatuto de produto para o de prática social, cuja função consiste em “promover uma humanidade sonoramente organizada, aumentando a consciência humana” (Blacking, 1995 [1973], p. 5). Essa perspectiva permite compreender por que, nos percursos analisados, a composição se constitui como ação situada que organiza afetos, sustenta vínculos e produz continuidade diante da finitude. Tal como observado pelo autor em trabalho etnográfico entre os *Venda*, a música emerge, no contexto desta pesquisa, integrada ao cotidiano, articulando valores, memórias e modos de existir compartilhados.

Essa dimensão da criação não se limita ao plano individual. A música se sustenta como forma de organização sonora da vida social, como propõe Ángel Quintero Rivera (2005), chamando atenção para seu caráter político e interventivo. Para o autor, os arranjos sonoros participam das disputas de poder e de negociações simbólicas da vida coletiva. Embora situados em outro contexto histórico, os relatos desta pesquisa apontam para movimento análogo: ao compor, essas artistas produzem formas de intervenção política em um mundo marcado por desigualdades e silenciamentos. Nesse enquadramento, a ideia nativa de “plasmar o mundo” ganha densidade analítica. Compor não significa apenas falar de si, mas agir sobre o mundo por meio do som, reorganizando percepções, afetos e relações. O desejo de compor nasce, nesse caso, da necessidade de existir de forma audível, fazendo da criação musical uma tecnologia cotidiana de elaboração da vida.

### 5.3 Aprender a compor: práticas, experiências e processos

Se, na seção anterior, a composição foi abordada a partir de condições em que nasce o desejo de compor, este tópico se volta para os modos pelos quais esse desejo se transforma em prática. Aqui, aprender a compor não aparece como resultado de formação linear ou de método previamente definido, mas como processo situado, construído no interior de experiências concretas, em diálogo com contextos institucionais informais, mediações materiais e relações sociais específicas.

Os relatos reunidos indicam que a aprendizagem da composição ocorre em ecologias diversas, que articulam espaços coletivos, objetos, práticas cotidianas e circuitos de troca. Instituições como a igreja, instrumentos com ampla circulação como o violão e redes informais de sociabilidade se mostram infraestruturas fundamentais desse aprendizado, sobretudo em contextos de desigualdade de acesso ao estudo musical formal. Nessa perspectiva, aprender a compor envolve tanto a incorporação de técnicas e repertórios quanto o desenvolvimento de disposições corporais, afetivas e relacionais. A composição se constrói no fazer, por meio da repetição, da experimentação, da escuta e do erro, frequentemente em ambientes nos quais criação, aprendizado e convivência não se encontram separados.

Os subtópicos a seguir exploram diferentes dimensões desse processo. Inicialmente, analiso a igreja como tecnologia social de formação musical, destacando seu papel na iniciação, na prática coletiva e na construção de confiança performativa. Em seguida, discuto o violão como mediador material do aprendizado da composição, mostrando como sua circulação e acessibilidade favorecem práticas autodidatas. Na sequência, abordo os modos de criação narrados pelas artistas, mobilizando categorias nativas que nomeiam processos composicionais. Por fim, analiso maneiras pelas quais mulheres e pessoas de gêneros dissidentes encontram para lidar com a exposição autoral, revelando que aprender a compor implica também aprender a sustentar a própria voz em público, construída no confronto com estruturas de poder que repercutem na cena musical da capital federal.

#### 5.3.1 *Igreja como tecnologia social de formação musical*

Além do ambiente doméstico, espaços coletivos como a igreja aparecem, em algumas trajetórias, como portas de iniciação musical. Mais do que um local de prática religiosa, a igreja emerge como tecnologia social de formação musical, articulando acesso gratuito,

prática regular, aprendizagem coletiva e exposição pública fora das instituições formais de ensino. Nesses contextos, a música se incorpora ao cotidiano antes de qualquer horizonte de profissionalização, por meio de corais, conjuntos, ensaios e apresentações. Ao operar como espaço de iniciação, prática e legitimação, a igreja se configura como uma tecnologia social fundamental para compreender os modos pelos quais mulheres e pessoas de gêneros dissidentes se aproximam da música, constroem confiança e se inserem em circuitos de aprendizagem e criação no interior da cena autoral independente de Brasília.

Essa configuração se apresenta de forma particularmente nítida na trajetória de Dani da Silva. Ele relata que começou a tocar ainda na infância, aos seis anos, em um contexto familiar fortemente marcado pela vivência religiosa. Vinde de uma família “toda de igreja evangélica”, tanto por parte de pai quanto de mãe, Dani descreve a presença da música em seu cotidiano desde muito cedo: “assim que eu nasci, já tinha muito instrumento que passava pela minha casa, porque meu pai tocava”. A denominação à qual pertencem é a Assembleia de Deus, espaço que permanece sendo frequentado pela família.

Após se mudar para o Distrito Federal, aos 11 anos, Dani encontrou na igreja um espaço estruturante para sua vivência musical. Ao rememorar esse período, afirma que a igreja “incentiva muito música, de uma forma surreal”, destacando a regularidade das práticas e o estímulo à participação ativa. Ele relata com gratidão esse incentivo: “sou muito agradecida de ter frequentado muito tempo a igreja por conta disso. Porque, tipo assim, você tem toda a estrutura, eles têm os instrumentos, têm tudo e ainda tem um incentivo muito grande”. Em Taguatinga, integrou grupo de adolescentes da igreja, onde teve contato com lideranças envolvidas com composição e gravação musical. Foi nesse contexto que conheceu “a galera que compõe, que grava, que vai no estúdio”, ampliando sua percepção sobre o fazer musical e suas possibilidades de desdobramento.

O período entre os 11 e os 14 anos é descrito como decisivo para sua formação: “acho que tudo que eu sei tocar hoje eu aprendi nessa fase”. A convivência com músicos mais experientes, a participação frequente em atividades coletivas e a circulação por diferentes grupos favoreceram um aprendizado intensivo, baseado na prática reiterada e na observação. Dani relata que sua igreja era reconhecida localmente pela qualidade de seus músicos, o que ampliava as oportunidades de troca e aprendizagem. Aos 14 anos, já tocava com diferentes músicos, incluindo professores de escolas de música, e manteve uma rotina intensa de apresentações até os 20 anos. Ao apresentar a criação musical como prática compartilhada e

possível, a igreja amplia o horizonte de referência para além da execução, aproximando as artistas de universos ligados à composição e à produção musical.

A trajetória de Saraní também evidencia essa articulação entre contexto familiar, vivência religiosa e formação musical, reforçando o papel da igreja como instância de aprendizagem e exposição pública. Filha de pastor, criada em uma família “toda evangélica”, integrando a Assembleia de Deus de Madureira. Foi nesse espaço que teve seus primeiros contatos sistemáticos com o canto, integrando corais e conjuntos organizados por faixas etárias, o que possibilitou uma prática contínua desde muito cedo: “eu comecei desde muito novinha, cantando em coral, cantando nos conjuntos”.

Ao narrar esse percurso, Saraní destaca que a aprendizagem musical na igreja se deu de forma progressiva e coletiva, por meio da repetição, da convivência e da participação regular em atividades musicais. Segundo ela, foi nesse contexto que desenvolveu aspectos técnicos fundamentais de sua prática vocal, como afinação e autocontrole: “foi onde eu desenvolvi muita segurança, a afinação, o autocontrole vocal, muita coisa foi ali dentro”. A igreja aparece, assim, como espaço de treino cotidiano do corpo e da voz, no qual a prática reiterada permite a construção de confiança e de domínio performático antes mesmo de qualquer inserção profissional no campo musical.

Saraní enfatiza ainda o caráter gratuito desse acesso e sua relevância em contextos de precariedade social e territorial. Criada em regiões do entorno de Brasília, marcadas por deslocamentos frequentes e instabilidade material, a artista destaca a função social exercida pela igreja ao oferecer não apenas formação musical, mas também apoio comunitário: “porque é tudo de graça, né? E eu fui criada num lugar muito carente também”. Ao mencionar o trabalho desenvolvido por sua mãe, descrita como “mulher de pastor” que atua como assistente social no interior da igreja, Saraní revela como esse espaço assume, em muitos casos, papéis que extrapolam o campo religioso: “eles exercem uma função que nem era pra ser da igreja, era pra ser do Estado”, conclui.

O ambiente familiar também se revela central em sua relação com a música. Saraní recorda a mãe como sua principal referência vocal e artística, destacando a admiração coletiva despertada por sua voz no interior da comunidade religiosa. Essa observação da performance materna, reconhecida e valorizada publicamente, contribuiu para a construção de um horizonte de identificação e desejo: “eu olhava ela cantando e pensava: ‘se um dia eu cantar metade do que essa mulher canta, eu vou ser a pessoa mais feliz do mundo’”. Nesse

sentido, a igreja funciona como espaço de legitimação simbólica da prática musical, no qual determinadas vozes e performances são reconhecidas e celebradas coletivamente.

Ao refletir retrospectivamente sobre esse percurso, Saraní reconhece a ambivalência de sua experiência religiosa. Embora manifeste distanciamento em relação a dogmas e normas da instituição, afirma que, “musicalmente”, a igreja foi decisiva: “querendo ou não, foi uma grande escola pra mim”. Essa avaliação permite compreender a formação musical vivenciada na igreja como processo atravessado por tensões, no qual aprendizagem, incentivo e normatização coexistem. Ainda assim, é nesse espaço que a artista desenvolve as bases técnicas e corporais que sustentariam sua trajetória posterior, inclusive sua entrada no ensino superior em música, já na vida adulta, na UnB.

Assim como no caso de Dani da Silva, a trajetória de Saraní corrobora que a igreja opera como tecnologia social de formação musical, articulando acesso, prática coletiva, exposição pública e reconhecimento simbólico. Ao oferecer condições para o desenvolvimento da voz, da confiança corporal e da performance em contextos de restrição de recursos, esse espaço contribui para a constituição de disposições musicais. Contudo, a igreja como dispositivo sociotécnico de formação não é isenta de tensões. Ao mesmo tempo em que amplia o acesso à aprendizagem musical em contextos de acesso restrito a instituições especializadas, a igreja atua conforme regimes específicos de organização estética e moral, que envolvem o disciplinamento de corpos, vozes e condutas. Essa ambivalência entre incentivo, formação e normatização permeia experiências relatadas.

### *5.3.2 O violão como mediador: autodidatismo e trocas informais*

O violão emerge nesta pesquisa como instrumento central de iniciação musical, recorrente em trajetórias analisadas e frequentemente associado a processos de aprendizagem fora de instituições formais de ensino. Esse cenário é corroborado por dados do formulário digital, nos quais o violão foi o instrumento mais citado pelas participantes (ver subtópico 3.2.9). Em relatos, o contato com o instrumento se constrói, em geral, a partir da convivência com pessoas que tocam, do acesso a materiais disponíveis e da prática cotidiana, em percursos que não seguem um planejamento prévio, mas se desenvolvem de maneira gradual, articulando curiosidade, observação e tentativa.

A trajetória de Ànna Moura exemplifica esse tipo de entrada progressiva no aprendizado instrumental. Antes de se aproximar do violão, Ànna teve contato com a música ao integrar o coral da Escola São Carlos, criado pelo maestro Maurício Castelli, experiência associada à descoberta do prazer de cantar coletivamente. O violão surge posteriormente, de forma inesperada, quando, por volta dos 15 anos, recebe o instrumento como presente da mãe. O primeiro contato ocorre em um contexto de sociabilidade cotidiana, durante uma comemoração informal “embaixo do prédio”, quando um amigo que tocava violão a convida a experimentar. Ànna descreve esse momento como inicialmente estranho, mas marcado pela curiosidade e pelo interesse, que a levam a persistir na prática.

A partir desse episódio, o aprendizado se constrói de forma fragmentada e progressiva, mediado pela observação e pela troca entre pares: “fui aprendendo uma coisa daqui, uma coisa dali”. Embora tenha frequentado cursos pontuais oferecidos pela Escola de Música de Brasília, Ànna não se insere em um percurso formativo regular. Esses cursos aparecem mais como espaços de contato e ampliação de repertório do que como eixo estruturante da aprendizagem. O cotidiano do aprender se desenvolve, sobretudo, fora da instituição, em circulação pela cidade e em situações informais de prática: “eu ficava tocando em todos os lugares”. Nesse percurso, as “revistinhas com cifras”, adquiridas em bancas de jornal, assumem papel relevante como suporte de aprendizagem, viabilizando o acesso a repertórios amplamente conhecidos na música popular brasileira.

Ao aprender os primeiros acordes no violão, passou a musicar textos já existentes. “Pegava os acordes fáceis que eu sabia fazer, criava uma melodia e pegava aquelas poesias que eu tinha escrito”, conta. Nesse processo, a música aparece como meio de dar forma sonora a conteúdos já densamente elaborados: “eu pegava o violão e botava pouca melodia, porque a minha ideia sempre foi falar”.

A trajetória de Beatriz Águida também evidencia o aprendizado autodidata como alternativa construída a partir de experiências ambíguas com o ensino formal. Ainda na infância, Beatriz frequentou aulas de flauta e piano, mas interrompeu esses estudos após experiência descrita como traumática com um professor. Esse episódio marca uma ruptura com a formação institucionalizada e inaugura outro modo de relação com a música, mediado pela autonomia e pela experimentação.

A retomada da prática musical ocorre a partir de uma decisão familiar. Ao expressar o desejo de abandonar as aulas de piano, Beatriz relata que o pai propôs uma mudança de

rota: “vamos comprar uma guitarra”. Esse gesto inaugura uma nova etapa, na qual o contato com o instrumento se dá sem mediações formais rígidas. A guitarra, e depois o violão, passam a ser explorados de maneira intuitiva e prazerosa: “eu não sacava nada da guitarra, mas eu adorava pegar aquilo e ficar ligando e tocando”. A aprendizagem se constrói por meio de materiais acessíveis, como revistas cifradas, e de aulas esporádicas com músicos da cidade, sem que essas experiências se organizem em um percurso sistemático. Ainda na adolescência, Beatriz participa de sua primeira banda com “os meninos da quadra”, tocando guitarra base em um grupo de metal, antecipando o que a própria artista descreve como o início de seu “rolezinho autoral” na cena de Brasília.

A trajetória de Litieh reforça esse padrão de aproximação autônoma com o violão, marcado pela experimentação contínua. Ao rememorar seus primeiros contatos com o instrumento, afirma: “ganhei o violão e fui aprendendo. Até fiz aula, mas não gostava de aula”. O aprendizado se dá, sobretudo, pela prática reiterada, em um processo no qual tocar antecede qualquer formalização do saber. Embora tenha feito aulas de canto, já na vida adulta, o violão permanece como instrumento principal de sua formação inicial.

Outras trajetórias reforçam a recorrência do violão como mediador de aprendizagens autônomas. Mariana Camelo descreve processo de iniciação marcado pela curiosidade e pela disponibilidade do instrumento no ambiente doméstico. Tendo no pai uma figura de incentivo, um dia pegou o violão que estava “dando sopa na sala” e, com o auxílio de uma revista de cifras, aprendeu os primeiros acordes: “não só aprendi a tocar meus primeiros acordes sozinha, como saiu a minha primeira composição completa”. Thabata Lorena narra percurso semelhante ao se definir como “uma multi-instrumentista sem escola”, enfatizando a observação, a prática e a circulação por diferentes ambientes como fontes de sua formação.

No caso de Dani da Silva, o primeiro contato com a prática instrumental ocorreu por meio de um órgão eletrônico, definido como “bem de igreja mesmo”. Posteriormente, a mãe adquiriu um violão para o irmão e “colocou todo mundo na aula de música pequenininho”. Dani relata ter abandonado a aula já no primeiro encontro, por não se identificar com a lógica da instrução formal: “não gostava de alguém mandando eu tocar”. Ainda assim, continuou tocando de forma autônoma, descrevendo relação de familiaridade e ausência de medo diante do instrumento: “eu nunca tive medo, nunca fui pro instrumento sem saber o que fazer”. Nesse período, tocava principalmente em um violão que “tinha só três cordas”.

As informações sistematizadas aqui permitem compreender o autodidatismo como modalidade situada de aprendizagem musical, construída no interior da própria prática. Aprender a tocar violão, por exemplo, se dá de forma gradual, mediada por redes de sociabilidade, observação, repetição e experimentação cotidiana. Esses percursos aproximam-se do que Howard Becker (2010) descreve ao analisar os mundos da arte como espaços de cooperação, nos quais as pessoas aprendem a fazer arte participando de atividades rotineiras e se inserem progressivamente em redes de produção artística, apropriando-se de suas convenções no próprio curso da prática.

Ao tomar o violão como elemento central, torna-se possível aprofundar a análise a partir de contribuições da antropologia da cultura material. Daniel Miller (2013) problematiza abordagens que relegam às coisas posição secundária, como se fossem suportes inertes a serviço de sujeitos humanos, argumentando que pessoas e coisas se constituem mutuamente em relações dialéticas. A existência do sujeito depende de processos de externalização e reincorporação do objeto, de modo que a materialidade integra a própria formação da experiência humana. Essa perspectiva permite compreender o violão como participante ativo de processos de aprendizagem e criação musical, contribuindo para a constituição de disposições corporais, afetivas e criativas.

Nesse sentido, a aprendizagem autodidata se constrói na relação prática e contínua entre corpo, objeto e contexto, na qual o violão integra a própria constituição do fazer musical. As “revistinhas de cifras”, as trocas informais e a aprendizagem por observação apontam para apropriação do saber musical por meio da bricolagem, nos termos de Lévi-Strauss (1989 [1962]), combinando recursos disponíveis, repertórios familiares e soluções improvisadas, sem a mediação de percursos formativos previamente estabilizados. Esses modos de aprendizagem relacionais se desenvolvem em circuitos de convivência e circulação na cidade, nos quais o instrumento conecta pessoas, práticas e repertórios.

### 5.3.3 *Modos de compor: “download”, “radinho” e “regras orgânicas”*

As respostas ao formulário digital e as entrevistas mostram ampla diversidade de modos de composição. A maior parte das artistas afirma compor letra, melodia e harmonia, enquanto outras concentram o processo em letra e melodia ou descrevem arranjos próprios de criação. Em comum, os relatos indicam que a composição não segue ordem fixa ou

método previamente estabilizado: a música pode nascer de uma palavra, de um ritmo, de um som, de uma imagem cotidiana ou de uma experiência vivida.

Em algumas trajetórias, a criação é descrita como acontecimento súbito, no qual letra e melodia surgem simultaneamente, sem planejamento consciente. Layla Jorge afirma que “a música chega inteira, bem finalizada já”, experiência que define como um “download da música”, uma “forma pura de inspiração”. Nesses momentos, a canção é percebida como algo que se apresenta pronta, como se fosse recebida de uma vez. No entanto, essa mesma artista ressalta que a composição não se esgota nesses momentos de fluxo imediato. Ao lado de músicas que surgem prontas, Layla descreve processos longos de elaboração, nos quais escolhe um tema e se dedica por semanas ou meses. Mesmo em canções que chegam “inteiras”, ela retorna ao texto e à melodia, revisando palavras, ajustando sentidos e assumindo a composição como “um trabalho inacabado”.

Thabata Lorena mobiliza imagem semelhante ao descrever momentos em que “baixa o Chico Xavier e a música está pronta, assim, de uma vez”. Também aqui a composição aparece como fluxo espontâneo, vivido como percepção de algo que se apresenta já estruturado. Em sua trajetória, esse regime de criação também se articula a outras formas de elaboração. Thabata conta que o som e a métrica das palavras orientam diretamente suas melodias, de modo que a linguagem falada se converte em material musical. “Se você ficar me repetindo a mesma frase, provavelmente eu vou fazer uma melodia da sua frase”, afirma, indicando que processo ancorado na linguagem em uso, em seus acentos, pausas e inflexões. A artista cita como exemplo a canção “Ébano”, cuja melodia surgiu do som “da quarta para a quinta marcha do meu carro”, durante uma viagem. O ruído mecânico, incorporado à experiência sensorial do deslocamento, tornou-se ponto de partida para a criação musical, evidenciando como sons não musicais também são mobilizados como matéria criativa.

Ao longo do tempo, Thabata descreve transformações em seu modo de compor. A fase inicial começou em batalhas de *rap* na rua, período em que produzia letras extensas, próximas da prosa, com três ou quatro páginas. Atualmente, afirma que “a espontaneidade já não é mais uma ferramenta, é um encontro fortuito”. O processo passa a ser guiado por “curadoria rigorosa”, na qual textos longos são condensados em canções concisas, revisadas até atingir o sentido desejado. Ainda assim, a possibilidade do surgimento súbito permanece: “inclusive de acordar às três da manhã, sentir o tino gélido, sentir que alguma experiência transcendental está prestes a acontecer, e escrever uma música inteira de uma vez só”.

Essas trajetórias mostram que os modos de compor não se organizam em etapas lineares ou excludentes. Inspiração imediata, escuta da palavra e do mundo e trabalho prolongado de revisão coexistem e se reconfiguram ao longo do tempo, à medida que as artistas acumulam experiência e passam a reconhecer regularidades em seus próprios processos. É nesse movimento que a composição se afirma como prática aprendida no fazer.

Saraní nomeia essa aprendizagem ao falar da composição como descoberta de método próprio, que não se orienta por padrões acadêmicos previamente definidos. “Quando você tá criando, não tem regra”, afirma. “E você observa que, mesmo sem regra, algumas coisas são comuns. Por que são comuns? Aí, você começa a perceber que tem regra, mas que são regras orgânicas. São fluídas, não são engessadas como a academia enfia na nossa cabeça”. A noção de “regras orgânicas” explicita como critérios de criação ocorrem por meio da repetição, da escuta e da experiência acumulada, e não da aplicação de modelos externos.

Essa lógica também se manifesta na forma como algumas artistas descrevem a relação entre som e palavra. Márcia Tauil afirma que, em seu processo criativo, esses elementos não se separam nem se sucedem em ordem fixa. “Se você me dá uma letra, o meu cérebro vê a música. Se eu ouço uma música, eu vejo a letra”. Em sua experiência, “o som dá a palavra, a palavra dá o som”, de modo que ambas “vivem juntas na minha mente”. A canção nasce, assim, do encontro imediato entre letra e melodia, reforçando a compreensão da composição como prática integrada de escuta, linguagem e percepção sonora.

Em outros relatos, essa integração se ancora em regimes de atenção contínua ao cotidiano. Litieh conta que costuma compor no violão, explorando caminhos harmônicos, melódicos e rítmicos, mas que algumas músicas surgem em momentos de distração. “Eu tenho um radinho interno que às vezes começa a cantar um negócio e eu tenho que gravar na hora”, relata. Nesses casos, a criação ocorre em resposta a estímulos inesperados do ambiente, exigindo prontidão para captar, repetir e registrar ideias antes que se dissipem.

Uma de suas canções favoritas, inclusive, surgiu inesperadamente quando estava “no mar, boiando, olhando pro céu”. “É engraçado essa coisa com a água”, afirma. “Muitas vezes eu tô tomando banho e vem música. E aí, eu preciso ficar cantando, repetindo, repetindo, repetindo, até eu conseguir registrar no gravador, para lembrar depois”. Alessandra Terribili descreve experiência semelhante ao compor a canção “Sem Clima” durante um voo, sem instrumento, a partir da imagem de “uma gota que seca antes de chegar ao chão”. Nesse caso, letra e melodia vieram juntas, de uma só vez, sem mediações técnicas imediatas. Aqui, a

composição irrompe na vida ordinária, exigindo formas específicas de atenção e de repetição, em que lembrar e registrar a ideia se tornam partes do próprio processo criativo.

Em outras trajetórias, essa escuta se amplia do plano sensorial para o campo social. Martinha do Coco afirma compor a partir de histórias ouvidas na infância, de conversas escutadas em viagens de ônibus e da observação do cotidiano: “acordo e vou olhando, vou vendo o que dá música, vou relembro umas coisas que dão música e vendo a minha posição de uma mulher negra dentro dessa cidade”. A criação entrelaça, nesse caso, memória, escuta e posicionamento social, transformando experiências vividas e narrativas alheias em música. Sua presença no samba de coco, expressão tradicional nordestina, ganha novos sentidos ao ser afirmada “marcando presença no coco e no concreto” de Brasília, articulando tradição, território e experiência racializada na cidade.

Ao lado dessas experiências, há também relatos de composição como trabalho deliberado e reflexivo. Dara Alencar relaciona o início mais sistemático de sua escrita musical ao período em que cursava o ensino técnico na Escola de Música de Brasília: “foi uma época de ‘vamos aprender a re-harmonizar as coisas’”. Nesse momento, passou a explorar conscientemente aspectos formais da criação. As ideias de harmonia, melodia e estrutura surgiam com rapidez, enquanto a letra demandava mais tempo e revisão. “Um fragmento ou outro eu já tinha na cabeça, mas sempre foi uma coisa de trabalhar de forma mais minuciosa depois. Porque ainda que viessem algumas coisas da letra, eu preciso desenvolver com mais calma, eu mudo várias vezes”. Nesse processo, a composição se organiza a partir de registro, retorno e lapidação. Dara relata que gravava trechos de músicas e ideias, “tudo o que vinha na cabeça”, retomando esse material posteriormente. Para ela, a criação autoral não se origina do desejo de visibilidade pública, mas de fechamento de ciclo e de realização pessoal: “meu princípio era ter a satisfação de que eu fiz esse trabalho. E ele está pronto aqui. Se as pessoas escutassem, era uma consequência”.

Observa-se, assim, que a criação musical se constrói na articulação entre acontecimento, escuta e trabalho. As artistas recorrem a vocabulários nativos – “download”, “radinho interno”, “regras orgânicas” – para nomear processos que, do ponto de vista delas, não se ajustam a modelos prescritivos de composição, nem a sequências fixas de etapas. É aqui que os dados conduzem esta pesquisa, mais uma vez, ao diálogo com Howard Becker (2010). Assim como qualquer fazer artístico, compor implica operar dentro de um conjunto de cooperações e de convenções que tornam o trabalho reconhecível e circulável. Os critérios

de qualidade, coerência, acabamento e adequação derivam de convenções em uso e são assimilados e negociados no curso da prática, observando, fazendo, refazendo, comparando versões, recebendo retornos e ajustando escolhas.

Nessa chave, aprender a compor envolve aprender a lidar com convenções, inclusive para dobrá-las, misturá-las ou tensioná-las: desenvolver um senso prático do que, naquele circuito, “funciona”, “segura” uma canção, “pede” certa forma, ou “cai” quando exposto ao teste da escuta. Assim, as imagens do “download”, do “radinho interno” e das “regras orgânicas” podem ser lidas como formas locais de descrever competência situada: a construção de juízos e rotinas de avaliação que permitem sustentar a criação, negociar revisões e produzir uma canção compartilhável na cena em que essas artistas atuam.

#### 5.3.4 “É como andar pelada na rua”: exposição autoral e legitimação de si

A exposição implicada na criação autoral não se distribui de forma homogênea no campo musical. Para mulheres e pessoas de gêneros dissidentes, apresentar composições próprias significa fazê-lo em um espaço marcado por dinâmicas de desconfiança quanto à competência técnica, à autoridade criativa e à legitimidade como autoras. Ao longo desta pesquisa, essas dinâmicas apareceram associadas à desvalorização de cantoras, à redução de sua presença a um lugar decorativo, à cobrança constante por excelência, à contestação prévia da autoria e ao apagamento histórico das compositoras. Esses processos se intensificam conforme se sobrepõem marcadores de gênero, raça, orientação sexual e classe, configurando cenário no qual o protagonismo criativo permanece vinculado ao masculino.

Nesse contexto, sentimento de insegurança, medo da exposição e dúvida sobre a legitimidade do trabalho, foram frequentemente verbalizados por colaboradoras. Ao longo de cinco anos de pesquisa, tais narrativas apareceram reiteradamente em falas de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes, enquanto não emergiram, em conversas informais, como preocupação explicitada por homens atuantes na mesma cena.

Diante desse cenário, expor uma canção própria é vivido como gesto de alto risco simbólico, frequentemente nomeado pelas próprias artistas em termos de extrema vulnerabilidade. A metáfora mobilizada por Dani da Silva condensa essa experiência ao afirmar: “o autoral é muito difícil, véi. É muita exposição também, né? É como tirar a roupa e andar pelada na rua durante cinco minutos”. Elu relata que demorou a tornar público seu

trabalho autoral porque “sempre achava que as minhas coisas eram muito ruins”, revelando como a insegurança antecedeu essa exposição.

A inflexão em sua trajetória ocorre quando passa a reformular o próprio entendimento sobre o que está em jogo na composição. Ao dizer que “música é maior do que o som, tem a ver com o corpo que está fazendo, a minha história tá ali”, Dani desloca o critério de validação da perfeição técnica para a relação entre criação, experiência e autoria. Esse movimento possibilita a criação de seu primeiro EP, *enCântaro*, descrito por ele como uma “porta de coragem”. Lançar as músicas implicou aceitar a experimentação, o inacabamento e o erro como dimensões constitutivas do fazer musical: “se você ficar esperando ser uma artista muito foda pra lançar uma coisa, nunca vai. Eu tenho que ir devagarzinho e ir fazendo”. A coragem, aqui, não aparece como traço individual, mas como aprendizagem situada, construída na prática de sustentar a autoria diante do olhar do outro.

Processo semelhante emerge no relato de Saraní, articulado à construção de autoestima e de lugar de fala na música. A artista destaca que foi compondo que passou a dominar conhecimentos que não havia incorporado na formação acadêmica: “eu não aprendi o que é progressão harmônica em quatro anos de faculdade. Eu aprendi quando comecei a compor”. O aprendizado técnico, nesse caso, se dá simultaneamente à legitimação simbólica de si como musicista. Ao reconhecer que “o ato de compor me trouxe essa autoestima que eu não tinha”, Saraní explicita como a autorização para se reconhecer como cantora e compositora se constrói no próprio fazer.

Esse processo de legitimação se articula, ainda, a dimensões mais amplas de sua trajetória. O reconhecimento de sua sexualidade e a aproximação com o candomblé aparecem como eixos de reorganização subjetiva e simbólica: “me aceitar uma mulher bissexual, saber que não é pecado, que não vou pro inferno... isso me ajudou muito a me centrar”. A legitimação de si no campo musical, nesse caso, não se separa da legitimação de si no mundo social, entrelaçando autoria, corpo, espiritualidade e pertencimento.

No caso de Ànna Moura, a aprendizagem da exposição autoral se constrói por meio de táticas de inserção gradual no espaço público. No início das apresentações em bares e cafés do Distrito Federal, Ànna testava suas canções diante do público, intercalando composições próprias com músicas já consagradas: “tocava, sei lá, Lenine, Djavan, Cássia Eller... Ànna Moura... aí outra pessoa famosa”. Ao alternar repertórios reconhecidos com suas próprias criações, a artista observava reações da plateia, utilizando esse retorno como

forma de testar possibilidades de acolhimento e escuta: “você vai colocando sua música no espaço, tendo coragem e aprendendo assim a se entender”. A exposição, aqui, não ocorre de maneira abrupta, mas como prática progressiva de ocupação do espaço.

Carol Nóbrega descreve dinâmica semelhante de tensão entre criação espontânea e autocrítica imediata: “quando vem uma coisa espontânea e a gente vai lá e escreve, automaticamente a gente já fala que não tá bom”. O retorno do público desloca essa autopercepção: “as pessoas gostaram, eu falei ‘tá, vamos ponderar por aí’, se as pessoas estão gostando, já é um ponto positivo; por que não continuar?”. O reconhecimento externo não elimina a insegurança, mas reconfigura a percepção da própria produção, permitindo que a artista sustente a continuidade do fazer autoral.

Já Thaise Mandalla enfatiza a autovalidação aprendizado central, especialmente para mulheres que compõem: “esse desafio vem primeiro da própria validação, de entender a trajetória e não se sentir uma impostora comendo”. Em sua casa, mantém certificados e troféus visíveis como forma material de lembrar a si mesma do caminho percorrido: “é minha maneira de me lembrar do que eu já fiz”. Ao mesmo tempo, Thaise estabelece distinções sobre quais reconhecimentos considera legítimos, valorizando o retorno de quem partilha o mesmo campo de ação: “o que me interessa é a galera que tá pulsando e fazendo”.

Na trajetória de Litieh, o processo de se reconhecer como cantora aparece como aprendizado lento, construído em meio a pressões externas de deslegitimação simbólica. “A coisa da autoestima demorou”, afirma, ao rememorar críticas e comparações, como a de que “queria cantar parecido com a Elis Regina”. Ao responder “queria mesmo, e foda-se, que massa que eu queria”, a artista revela tanto a pressão normativa exercida sobre vozes femininas quanto o esforço posterior de ressignificar essas expectativas. Segundo ela, tais comentários “dificultaram muito, dentro de mim mesma”, indicando como a contestação externa da legitimidade vocal tende a se converter em dúvida incorporada.

A participação no programa *The Voice Brasil*, em 2020, marca um ponto de inflexão. Litieh descreve a experiência como “meio sufocante”, ressaltando os efeitos corporais dessa exposição intensificada e do julgamento concentrado: “eu fiquei tão nervosa que a saliva me impedia de cantar”. O episódio explicita como certos dispositivos de visibilidade ampliam a pressão sobre o desempenho, reforçando regimes estreitos de avaliação artística.

Litieh associa o enfrentamento da insegurança a processos mais amplos de autoconhecimento, entendido não como introspecção abstrata, mas como condição

relacional para a comunicação com o outro: “quanto mais eu me sei, mais fácil vai ser me conectar com alguém”. O aprendizado da autoconfiança surge como eixo central de sua trajetória: “é a minha questão-chave, é a minha chave de evolução”. A legitimação de si, aqui, não se dá pela adequação a expectativas externas, mas pela construção de relação mais honesta entre experiência, criação e comunicação. Essa ética da sinceridade aparece como princípio de conexão com o público: “confie em dizer ‘eu estou um lixo hoje’, que aí você talvez se conecte com algo, talvez isso faça sentido pra alguém”. Para ela, assumir fragilidades permite que a música se torne espaço de reconhecimento mútuo, enquanto mentir sobre si implicaria tornar-se “só mais uma mentirosa no meio de todo mundo”.

À luz do pensamento de Bourdieu (2007), os relatos podem ser lidos como expressão de disposições incorporadas em meio a relações assimétricas de poder, nas quais o protagonismo criativo e a competência técnica seguem associados ao masculino. A contestação reiterada da legitimidade das artistas – por comparações normativas, cobranças desproporcionais ou redução de seu trabalho a ornamento – opera como violência simbólica, produzindo dúvidas que se instalam “por dentro” e passam a ser vividas como inadequação pessoal. A insegurança, nesse sentido, não antecede a exposição autoral, mas é produzida no próprio processo de inserção em um campo que distribui reconhecimento de forma desigual.

Nesse contexto, expor uma canção própria implica submeter o próprio corpo que a produz a regimes de avaliação marcados por desconfiança e desqualificação. Ao longo do tempo, as artistas constroem práticas de autolegitimação que envolvem testar suas canções, buscar reconhecimento entre pares, redefinir critérios de valor e afirmar a criação como inseparável da experiência vivida. A exposição autoral emerge, assim, como contínua negociação entre estruturas que deslegitimam seus trabalhos e práticas que afirmam a si mesmas como produtoras de sentido e autoria.

#### **5.4 Do vivido à canção: enunciações, memória e política**

Os dados que fundamentam este tópico provêm de respostas à pergunta do formulário digital “Quais são as principais temáticas de suas composições?” e de entrevistas longas realizadas ao longo do trabalho de campo. Ao nomearem os temas sobre os quais compõem, as artistas mobilizaram categorias como amor, política, espiritualidade, memória, identidade, corpo, território e autoconhecimento. A recorrência e a sobreposição dessas respostas

tornaram pouco produtiva leitura baseada exclusivamente em “temáticas”. O amor aparece atravessado por orientação sexual, identidade de gênero e práticas de autocuidado; a política se articula ao cotidiano, à memória e ao corpo; experiências íntimas são frequentemente formuladas como posicionamentos públicos.

A composição emerge, assim, como prática situada de enunciação. Diante disso, esta análise propõe compreender não apenas *sobre o que* se compõe, mas *a partir de onde* as artistas dizem compor, tomando as posições de enunciação como chave de leitura. Os subtópicos que seguem aprofundam essa perspectiva ao examinar diferentes posições de enunciação mobilizadas pelas artistas ao refletirem sobre suas práticas composicionais.

#### 5.4.1 “Canto o que a gente sente”: amor como linguagem política

O amor é o tema mais recorrente nas respostas ao formulário e nas entrevistas quando as artistas são convidadas a nomear sobre o que compõem, aparecendo em registros variados que vão das “relações românticas” e “relacionamentos amorosos” às “crises de relacionamento”, às relações de amizade e familiares, bem como às “músicas de amor fora das regras românticas”. As colaboradoras acionam o amor, assim, como forma privilegiada de dizer a experiência, organizar o vivido e situar a própria voz na composição. Como sintetiza uma delas, “canto o que a gente sente”; outra afirma escrever “sobre o amor, tanto no apaixonamento quanto no coração partido, o lugar do sentir do amor”. Nessas falas, o amor não aparece apenas como assunto, mas como modo de enunciação que permite elaborar afetos cotidianos e transformá-los em linguagem.

Esse campo afetivo se amplia para além das relações românticas estritas, incorporando noções de amor-próprio, desamor, cuidado e autocuidado. O amor é descrito como prática de atenção a si e ao outro, como força de continuidade e como forma de sustentar vínculos em contextos marcados por instabilidade, dor ou ruptura. Nesse sentido, se apresenta como experiência situada em condições concretas de vida.

De modo recorrente, o amor se articula também ao corpo e ao desejo. As menções a “sexo e sexualidade”, “prazer das mulheres”, “amor entre mulheres” e “amor entre mulheridades” inscrevem o afeto em práticas corporais e vivências de liberdade. Algumas artistas nomeiam explicitamente “sexualidades dissidentes, lesbianidade e amor sapatão”, fazendo do amor uma linguagem de afirmação identitária e de “resistência”. Em outros

casos, o afeto aparece ligado à escuta de si e ao equilíbrio entre prazer e dor, como em formulações que articulam “corpo livre, dengo, afeto, sofrência e autocuidado”. O amor, aqui, não se apresenta como categoria universalizante, mas como experiência corporificada, atravessada por gênero, sexualidade e trajetórias específicas.

Nas respostas, emergem ainda sentimentos como angústia, paixão, esperança, ansiedade, desilusão e força, compondo vocabulário afetivo que ultrapassa a ideia de romance. A memória aparece como dimensão desse processo, sustentando canções que elaboram experiências passadas, vínculos afetivos e transformações pessoais. Como resume uma das artistas, “varia bastante, normalmente sentimentos universais e questões atuais que qualquer uma pode se identificar”. Essa identificação, contudo, não se dá pela abstração, mas pela ancoragem do vivido em narrativas sensíveis e reconhecíveis.

O amor, tal como mobilizado pelas artistas, ultrapassa o estatuto de tema recorrente para se constituir como linguagem ética, política e existencial. Ao escrever e cantar sobre relações afetivas, desejos, autocuidado e vínculos dissidentes, essas artistas tornam suas vidas apreensíveis e reconhecíveis no espaço público. A composição emerge, assim, como prática de enunciação por meio da qual sentimentos, corpos e trajetórias que historicamente foram desautorizados ou silenciados passam a ser nomeados, compartilhados e sustentados como experiências legítimas.

Nesse sentido, o material empírico conduz esta pesquisa a reflexões sobre a narração da experiência como dimensão ética e política. Ao discutir quais vidas são passíveis de reconhecimento e luto, Judith Butler (2015) argumenta que enquadramentos normativos definem quais existências podem ser narradas, amadas e publicamente afirmadas. À luz desse argumento, o amor que atravessa composições aqui analisadas pode ser compreendido, em alguns casos, como gesto que disputa esses enquadramentos ao afirmar afetos e relações que frequentemente permanecem fora dos regimes dominantes de reconhecimento.

Cantar o amor, nesse panorama, é reivindicar a inteligibilidade de vidas marcadas por precariedades diferenciais. Ao transformar experiências de desejo, cuidado, sofrimento e autocuidado em linguagem musical, as artistas produzem quadros sensíveis nos quais suas existências se tornam passíveis de atenção, vínculo e memória. A canção se configura, assim, como espaço onde o vivido é elaborado e tornado comunicável, convertendo afetos privados em formas públicas de reconhecimento e intervenção no mundo.

#### 5.4.2 *“Precisam é ouvir verdades”*: a composição como resposta política

A experiência de ser mulher, negra, travesti, neurodivergente ou periférica aparece, de forma reiterada, como eixo de criação musical e enunciação. Ao nomearem sobre o que compõem, muitas artistas afirmam escrever “sobre ser mulher”, “sobre o feminino” ou “sobre mulheridades”, enquanto outras associam à “psique feminina”, à “força e liberdade das mulheres” e às “relações humanas a partir do feminino”. Essas formulações indicam que a composição se ancora em vivências situadas, a partir das quais o dizer musical se organiza.

Em respostas ao formulário digital, essa dimensão política aparece associada à “violência contra a mulher”, a “conflitos de poder na sociedade patriarcal” e a desigualdades raciais e assimetrias de poder. Uma participante relata compor a partir de “desabafos de uma mulher/mãe/artista em uma sociedade patriarcal”; outra menciona escrever sobre “vivências enquanto mulher negra e brasileira, com mensagens de empoderamento feminino e cultural”.

Essa dimensão política inclui ainda menções à “travestilidade”, às “lutas populares” e às composições como espaço de denúncia: “o cotidiano de uma travesti prostituta. Denuncia a violência sofrida pelos nossos corpos. Falta de direitos e acesso.” As narrativas incorporam também experiências urbanas que tratam da “liberdade e do cotidiano do jovem na periferia mostrando a realidade suburbana”, da “correria diária periférica, mundo dos sonhos e suas neurodivergências” e de questões ligadas à “saúde mental”. As respostas citam ainda “temas políticos, contracoloniais, antirracistas, feministas, LGBTQIA+”.

Em entrevista, Layla Jorge observa que “o fenômeno das mulheres cantarem muito sobre mulheres expressa o comportamento de uma minoria irresignada”. Para ela, mesmo entre artistas muito criativas, “uma parte do nosso trabalho ainda expressa que a gente se vê na condição de ter que cantar sobre a nossa própria condição”, tanto porque essa vivência funciona como motor criativo quanto pela “necessidade de passar uma mensagem política para frente”. A afirmação estabelece relação entre experiência e criação como elaboração de condições vividas que não encontram consideração plena em outros âmbitos da vida social.

A trajetória de Anna Moura exemplifica esse movimento. Ela relata que tentou, em um primeiro momento, escrever sobre amor, mas percebeu que “as pessoas querem é ouvir suas dores e o que as pessoas precisam é ouvir verdades”. Para ela, “não tem como a gente ficar falando o tempo todo só de flores e cores, enquanto está tudo mega morto”. Essa percepção marcou uma virada em seu modo de compor, fazendo com que sua música se

tornasse “uma música de denúncia, uma música combativa, uma música que fala, uma música que leva informação, arte”.

A transição foi vivida de forma conflituosa: “Foi ruim. É duro quando tudo começa a mudar, os seus argumentos começam a mudar”. Ao mesmo tempo, o reconhecimento do público veio como consequência. A identificação das pessoas com suas letras produziu sentimentos ambíguos, pois, como observa, “era bom se ninguém se identificasse”, o que significaria alguma transformação social: “não foi um espanto, porque, afinal de contas, a gente vive numa sociedade mega preconceituosa; as coisas que me machucam... com certeza outras pessoas se identificariam, mas foi mais do que eu imaginava”.

Para Emília Monteiro, a recusa do silêncio se apresenta como exigência ética. “Enquanto existe machismo, o feminismo é algo necessário”, afirma, acrescentando que “você não pode se calar em frente à injustiça”. As violências advindas do machismo, do racismo, da gordofobia e de outras formas de exclusão impulsionam, segundo ela, um posicionamento que encontra na música um meio de alcance ampliado e de empoderamento: “eu estou do lado certo da história. E não vou me calar. A música, a arte, é o meio de alcançar mais pessoas nesse lugar”.

Apesar da diversidade de trajetórias, estéticas musicais e experiências, os dados apresentam recorrências na forma como a criação musical é concebida. Compor é percebido como resposta à urgência do vivido e como meio de elaboração de afetos, dores, memórias e desigualdades. Nesse contexto de uma cena diversa e heterogênea, cada artista atualiza esse impulso comum a partir de condições sociais e existenciais singulares, fazendo da composição um gesto situado de participação em conflitos e disputas do presente.

As composições que tratam de questões sociais e políticas se ancoram, dessa maneira, na experiência vivida, em que gênero, raça, corporalidade, território e condição neurodivergente se constituem como fundamentos do dizer. A música se afirma, assim, como prática de enunciação pública, por meio da qual vivências historicamente desautorizadas se tornam matéria legítima de criação e comunicação.

#### 5.4.3 “Novidades ancestrais”: memória viva, oralidade e afrofuturismo

Em alguns relatos, a composição é apresentada como prática de continuidade, transmissão e atualização de saberes. As artistas mobilizam a memória como dimensão viva da criação, capaz de conectar experiências individuais a histórias coletivas e de projetar sentidos para o futuro. “Falo sobre o que vivo. Músicas de resgate ancestral, força, militância. Também falo sobre amor, resistência e afeto”, sintetiza uma das participantes. Nesse contexto, a ancestralidade e o afrofuturismo emergem como chaves centrais, orientando modos específicos de compor, narrar e fazer circular conhecimentos, afetos e valores que atravessam gerações.

Em entrevista, Thabata Lorena aprofunda essa perspectiva ao refletir sobre o título de seu primeiro álbum, *Novidades Ancestrais*. Para a artista, a ancestralidade não se refere a um passado cristalizado, mas a uma “tecnologia focada no futuro”, que conecta tempos distintos e orienta a ação no presente. “É aquilo que precisa ser passado pra frente”, afirma, definindo a ancestralidade como um conjunto de “tecnologias, ditados, ideias e conexões que servem para projetar e planejar o futuro”. Ao mobilizar a noção de “matrigestão em coletividade”, Thabata exemplifica práticas ancestrais de cuidado e organização social como alternativas viáveis de vida coletiva no presente: “é algo que os nossos antigos já faziam e que está se consolidando como a melhor forma de organização”.

Em registro distinto, mas orientado por lógica semelhante de continuidade histórica e ação coletiva, Martinha do Coco associa ancestralidade à resistência e à memória coletiva. Autora da canção *Ciranda Ancestral*, ela situa sua trajetória em um legado. “Ela vem bem daqui, dessa firmeza...”, afirma, reconhecendo-se como parte de uma linhagem viva. A afirmação “nossos passos vieram de longe” é acompanhada de um chamado à fala e à ação: “estamos em luta sempre, sempre a resistência, sempre a gente tá falando”.

Ao se reconhecer como “mestra *griô* contemporânea”, Martinha reivindica lugar de enunciação que articula memória, autoridade e responsabilidade na transmissão de saberes: “eu vou me encontrando nesse mundo que, agora, diz que eu sou uma mestra *griô* contemporânea. Eu também me sinto assim”. A figura da mestra *griô* também emerge, aqui, como chave interpretativa para compreender a oralidade e a transmissão de saberes por meio de composições e de práticas musicais-midiáticas.

De origem africana, o termo *griô* designa pessoas cuja vocação é preservar e transmitir conhecimentos, mitos e valores de uma comunidade. Segundo Henrique Dutra

(2015), contadores de história, músicos e brincantes dos grupos étnicos africanos Bambaras e Fulas, da região do Mali, na África, são os primeiros *griôs* que se tem conhecimento. No Brasil, a tradição é ressignificada como recurso de circulação de saberes afrodescendentes, sustentando memórias coletivas e modos de vida historicamente marginalizados:

O griô, mestre griô ou mestra griô são homens e mulheres guardiões e guardiãs da memória, que possuem suas tradições transmitidas por gerações através da linguagem da fala e do corpo, sendo o indivíduo que valoriza o poder da palavra e da oralidade dentro de determinada comunidade. Podem ser considerados griôs os contadores de histórias, genealogistas, cantadores(a), lavadeiras, congadeiro(a), jongueiro(a), folião(ã) dos reis, capoeiristas, parteira(o), palhaços (a), artistas circenses, zelador(a) de santo, erveira(o), caixeiro(a), carimbozeiro(a), reiseiro(a), tocador(a) de viola, sanfoneiro(a), rabequeiro(a), cirandeiro(a), maracatuzeiro(a), cordelista, pajé, mediadores políticos, artesão(ã), e diversos outros que carregam consigo, a biblioteca viva dos saberes. (Dutra, 2015, p. 21)

A ancestralidade, nesse sentido, ultrapassa a condição de herança cultural e se constitui como princípio epistemológico. Como propõe Eduardo Oliveira (2009), essa epistemologia possibilita interpretar regimes de significação produzidos a partir de experiências africanas e afro-brasileiras, protagonizando a construção histórico-cultural da negritude no Brasil e fundamentando projetos sociopolíticos baseados na vida comunitária, no respeito às diferenças, na valorização da experiência de pessoas mais velhas e na sustentabilidade ambiental. Nas palavras do autor, “permite engendrar estruturas sociais capazes de confrontar o modo único de organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo” (Oliveira, 2009, p. 4). Ao ser mobilizada em composições e narrativas de compositoras em Brasília, a ancestralidade opera como categoria analítica encarnada, orientando práticas de criação, transmissão e posicionamento político no presente.

#### 5.4.4 “*Vem do que me atravessa*”: interioridade, natureza e espiritualidade

As respostas reunidas neste subtópico mobilizam temas ligados à interioridade, à reflexão sobre a vida e à relação com o mundo. Muitas artistas descrevem suas composições como espaços de observação e descoberta pessoal, mencionando “autoconhecimento”, “autovalorização” e “processos de subjetividade”. A criação é apresentada como prática sensível de atenção ao que acontece no instante, tanto no plano íntimo quanto no entorno: “A inspiração vem do que me atravessa no instante. Algumas refletem o cotidiano, outras

mergulham em emoções, há aquelas que falam de amor, das nuances da vida, da força do tempo. Às vezes até me surpreendo com o que acontece. Não há um eixo fixo”.

Esse movimento de atenção ao que atravessa o sujeito se desdobra na observação do cotidiano. As experiências diárias aparecem como matéria de composição tratada ora com leveza, ora com reflexão. Surgem menções a “cotidiano, crítica social, reflexões sobre a vida, tudo de forma leve e com uma pitada de bom humor”, bem como a “experiências cotidianas, reflexões sobre a vida, aflições da alma humana”. Em alguns relatos, esse movimento se associa ao “existencialismo”, ao “surrealismo” e a “reflexões filosóficas”; em outros, aparece como crítica à lógica do consumo e da produtividade, descrita como reflexão sobre “coisas inúteis” que carregam uma filosofia envolvida. Também emergem referências a “gentileza, consciência e finitude da vida” e a “mensagens de autorreflexão e expressão, com um pouco de espiritualidade”.

A relação com a natureza amplia esse horizonte reflexivo. As respostas mencionam imagens como águas, mar, sol e floresta, associadas à ideia de conexão, cuidado e sustentabilidade. Em alguns casos, a natureza é descrita em termos sensoriais, evocando “as cores, os cheiros e o insignificamente belo”; em outros, aparece vinculada à reflexão sobre a relação entre humanidade e meio ambiente. Essas imagens se articulam, ainda, à noção de território. Referências ao mar, a Brasília, ao Nordeste, ao Brasil e à América Latina indicam que a paisagem natural e urbana funciona como suporte simbólico e afetivo da criação, conectando interioridade, memória e pertencimento geopolítico.

A espiritualidade atravessa esse conjunto de narrativas de maneiras diversas. Em alguns relatos, ela se vincula às religiões afro-brasileiras, com referências a orixás, louvações, rezas, mandingas e tradições; em outros, aparece como prática pessoal de fé ou como processo de crescimento espiritual. Algumas artistas definem suas composições como “poesias e magias musicadas” e “pedaços de rezas e melodias, ladainhas e profecias”, indicando a aproximação entre criação musical e práticas espirituais cotidianas, sem separação rígida entre arte, fé e vida.

Em composições de Litieh, a vivência no terreiro e a observação da natureza se articulam: “Orixá é a coisa mais linda do mundo, é natureza pura. E a natureza divina sempre expressa essa natureza em expansão”. A artista explica que algumas canções surgem dessa conexão espiritual, enquanto outras emergem de relações afetivas e de processos de autodescoberta. “Falo muito de relacionamentos, tanto com o outro quanto comigo”, afirma.

A relação entre natureza e espiritualidade também atravessa o processo criativo de Saraní. “Eu gosto de pensar em espiritualidade também pra compor. Até assim, pra ter a segurança pra criar, às vezes, eu peço: ‘Exu, me ajuda a ter criatividade’”. Saraní exemplifica com canção *Nova Fluidéz*, que nasceu de uma fase difícil, marcada por um relacionamento abusivo. Ao escrever primeiro o texto, ela se imaginou como um rio, cujas águas seguiriam adiante sem permanecer presas à dor. Posteriormente, ao revisitar a letra, reconheceu a presença de Oxum e Oxalá, associando o curso do rio às águas doces que encontram o mar. Ao transformar a experiência em música, Saraní vincula criação, espiritualidade e libertação: “a composição na minha vida tem esse lugar de empoderamento cabuloso, de autoconhecimento, de uma consciência de mim mesma que eu nunca imaginei que eu teria”.

Assim, o que se elabora na composição não é apenas o “eu”, mas a relação entre sujeito, cotidiano, território, natureza e espiritualidade. Diferentemente da urgência que marca o dizer político, aqui a composição ocorre no ritmo da observação, da conexão e da fluidez, afirmando modos de existir que mobilizam cuidado, pertencimento e transformação sem romper com o mundo, mas buscando nele novas possibilidades de sentido.

### **5.5 Gêneros musicais na cena autoral: nomeações, misturas e fronteiras**

As respostas à pergunta do formulário digital sobre gêneros musicais presentes na produção autoral mantêm a diversidade já observada nas atuações das artistas e apontam a criação de linguagens próprias. Em vez de se organizarem em torno de um único enquadramento estilístico, as composições são descritas como resultantes da combinação de diferentes matrizes musicais. O gênero não consiste, assim, em uma categoria delimitada.

Esse caráter combinatório se expressa no fato de que a maioria das participantes cita mais de um gênero ao descrever o próprio trabalho, em que essa articulação se torna elemento constitutivo do processo criativo. Entre as referências mais recorrentes surgem a MPB e o samba, frequentemente associados a bossa nova, choro, *jazz*, *blues* e *pop*, bem como a gêneros ligados a culturas urbanas contemporâneas, como *rap*, *hip hop*, *reggae*, *funk*, *soul*, *R&B* e diferentes vertentes do *rock* e da música eletrônica. A essas referências somam-se sonoridades vinculadas a circuitos alternativos e experimentais, como *jazz* contemporâneo, *fusion*, *afrobeat*, *drill*, *trap*, *eletropop*, *synthpop*, *pop jazz*, *dirty south*, *indie*, e música experimental, ampliando o espectro de influências mobilizadas.

A diversidade também se manifesta na recorrência de ritmos e tradições musicais brasileiras. Aparecem nomes como forró, baião, xote, forró pé-de-serra, frevo, ciranda, boi, ijexá, coco de embolada, carimbó, samba de roda, samba-reggae, axé, jongo, maracatu, catira, toada, milonga, música caipira, seresta, romântica, pagode, partido alto, música baiana, piseiro e brega. Em alguns casos, essas nomeações são acompanhadas de termos mais abrangentes, como “cultura popular”, “música afro-brasileira” ou “gêneros africanos misturados a outros estilos musicais”, sugerindo repertórios culturais diversos.

Esse movimento de ampliação se estende ainda a contextos musicais específicos e a repertórios variados, como *world music*, música instrumental brasileira, neoclassicismo, neo-barroco, música infantil, canção, *gospel*, *country*, bolero, lambada, *cumbia*, *reggaeton*, valsa e *vogue music*. Consideradas em conjunto, essas menções indicam que os gêneros são acionados como recursos de diálogo, experimentação e circulação simbólica, mais do que como rótulos estabilizadores da produção autoral.

A compreensão da diversidade como princípio criativo aparece em falas que associam a variedade de gêneros ao próprio modo de compor. Algumas participantes definem seus trabalhos como “múltiplos” ou “bastante variados”, afirmam “gostar de fazer uma grande mistura” ou relacionam a estética de seus discos à ideia de fragmentação e colagem, como no caso da artista que afirma: “meu disco chama *Retalhos* por causa disso”. Outras recorrem a formulações mais amplas, como “música brasileira, latina, mediterrânea e flamenca” ou “música de fronteira”, reforçando a recusa a enquadramentos estanques e a valorização dos atravessamentos culturais como princípio composicional.

Surgem, nesse conjunto de respostas, formulações próprias por meio das quais as artistas nomeiam seus estilos, criando denominações que articulam referências musicais, território e trajetória, funcionando como assinaturas que situam essas produções na cena autoral independente de Brasília. Expressões como “Ceilândia *Latin Jazz*”, “Música Travesti Brasileira”, “Samba de Coco do Cerrado”, “Forró *Jazz* do Cerrado” e “Música Marginal Brasileira” indicam operações de nomeação que combinam gêneros reconhecíveis com marcadores identitários e espaciais, produzindo formas de reconhecimento e pertencimento.

O “Ceilândia *Latin Jazz*”, por exemplo, é definido como “não puramente *RAP*, mas *RAP* demais para ser *POP* e favela demais para ser *MPB*”, evidenciando posicionamento construído nas zonas de tensão entre categorias estabelecidas, onde o gênero opera como fronteira simbólica e não como pertencimento fixo. A formulação articula ainda influências

como *Negro Spiritual* e samba. À Anna Moura, por sua vez, define sua produção como parte da “Música Marginal Brasileira”, na qual a poesia das ruas se mistura com a sonoridade da canção e dialoga com outras linguagens artísticas, como moda autoral, artes plásticas, arquitetura e dança.

De modo semelhante, o “Forró *Jazz* do Cerrado” é apresentado como “uma forma de conceber o forró que dialoga com ritmos e estruturas comuns ao *jazz*”, resultado da fusão entre heranças familiares e a experiência territorial em Brasília. A artista associa essa sonoridade à própria trajetória: “sendo neta de pessoas que vieram cada uma de um cantinho, trago no meu trabalho a expressão mais honesta e sincera das minhas vidas através de mim, fruto vivo do que sou”.

Em entrevista, Martinha do Coco aprofunda a relação entre gênero e território ao explicar as particularidades do que chama de “Samba de Coco do Cerrado”. Distinta do samba de coco pernambucano, essa produção musical está enraizada na paisagem e nas trajetórias migrantes que conformam Brasília: “dizem que o meu coco é muito melódico, vem dessa leveza; acredito que eu mesma faço o coco pelo próprio *habitat*... eu me encontro com a árvore do cerrado, cada uma retorcida do seu jeito”. Nesse caso, o gênero se constitui menos como herança formal e mais como relação situada entre paisagem, memória e prática musical. A artista associa sua criação tanto à experiência de vida no Distrito Federal quanto ao respeito pelas mestras pernambucanas: “eu me sinto imersa nesse respeito todo de onde estou agora, porque é muito tempo desde que cheguei aqui”.

A recusa a rótulos fixos também aparece na fala de Litieh, que descreve suas composições como atravessadas por influências regionais e estéticas. “Tem a minha relação muito forte com o forró. Tem a minha relação muito forte com os ijexás. Tá tudo ali, muito no Nordeste, né? Mas tem uma coisa muito expansiva, no sentido de uma música que pra mim não tem rótulo”. Ao definir sua sonoridade como “meio *pop*, meio mineira, meio *rock*, meio progressiva”, a artista indica uma produção que se caracteriza pela mobilidade entre referências, reconhecida por ela como “uma música brasiliense”.

Nas composições de Dani da Silva, a articulação entre referências aparece de forma particular no encontro entre tradições religiosas. O título de seu EP, *enCântaro*, combina duas imagens simbólicas: “o cântaro”, associado ao universo bíblico e ao *gospel*, e o “encanto”, ligado à magia. A artista define seu som como “uma mistura de *gospel* com tambor” e relata que o contato com o terreiro transformou sua relação com o instrumento:

“quando eu comecei a ter acesso ao tambor, ter acesso a ogãs, a minha relação com as teclas muda totalmente. Porque passo a entender as teclas também como tambor”. Essa fusão reposiciona a música como espaço de encontro entre regimes distintos de sacralidade, incorporados à estética como prática cotidiana.

Nesse contexto, um aspecto que chama atenção nas respostas ao formulário e nas observações de campo é a ausência de referências ao sertanejo, gênero amplamente presente no cotidiano sonoro de Brasília e da região Centro-Oeste, mas que não aparece entre as influências ou produções mencionadas pelas colaboradoras da pesquisa. O gênero tampouco apareceu em espaços frequentados durante a pesquisa, como o festival *Brasília Somos Nós*, bares, casas culturais e eventos voltados à música autoral. Essa ausência adquire relevância analítica ao indicar a existência de fronteiras simbólicas entre diferentes circuitos musicais na cidade. Embora o sertanejo ocupe posição expressiva no cotidiano sonoro de Brasília e da região Centro-Oeste, sua ausência no corpus investigado sugere que a cena autoral independente observada nesta pesquisa se organiza em torno de redes de sociabilidade, circulação e legitimação distintas daquelas que estruturam o circuito sertanejo.

Nesse sentido, a ausência do sertanejo não indica necessariamente sua inexistência no cenário musical local, mas aponta para a relativa segmentação entre circuitos de produção e circulação musical. Enquanto diferentes gêneros associados à cena autoral independente (como samba, hip hop, música instrumental, blues ou regional) frequentemente compartilham palcos, festivais e redes de colaboração, o sertanejo tende a operar em circuitos próprios de circulação, associados a espaços, públicos e dinâmicas de legitimação específicos. Essa distinção se torna particularmente visível nas práticas de sociabilidade e nos espaços frequentados pelas artistas entrevistadas, nos quais a convivência entre diferentes gêneros musicais aparece como elemento constitutivo da cena autoral.

Dani da Silva discute sobre essas fronteiras ao abordar a relação entre diversidade e preconceitos musicais, reconhecendo que o sertanejo raramente circula nos mesmos espaços que outras produções da cena autoral: “querendo ou não, existem também preconceitos musicais. Aqui em Brasília, por exemplo, a gente não conhece muita gente do sertanejo. A gente vê que tem os segmentos”. Dani aprofunda essa reflexão destacando o papel da comunidade LGBTQIAPN+ na ampliação desses encontros. “Sapatão tá tocando sertanejo, tem de um monte aqui no DF, saca? E aí, você vai vendo que, véi, não tem nada a ver. Nem todo mundo que gosta do sertanejo é de direita conservadora”. Para ela, a música pode

funcionar como espaço capaz de abrigar múltiplas expressões e trajetórias distintas. Ao mencionar o caso de um cantor “*gospel sertanejo gay*”, Dani sugere que as fronteiras entre gêneros musicais, circuitos e identidades não são fixas, e que a diversidade também se produz nos limites da cena autoral, ainda que com menor visibilidade.

A relativa separação entre esses circuitos pode estar associada também às diferentes lógicas de organização que estruturam seus modos de produção e circulação. Enquanto a cena autoral independente descrita nesta pesquisa se caracteriza por trajetórias frequentemente autogeridas, por redes colaborativas e por estratégias de produção marcadas pela precariedade e pela experimentação estética, o sertanejo costuma se inserir em mercados mais amplamente financiados e mediados por estruturas empresariais e circuitos de grande escala. Essa diferença nas formas de organização econômica e simbólica da música contribui para a formação de circuitos relativamente estanques, nos quais artistas, espaços e públicos nem sempre se sobrepõem.

Além disso, o recorte de gênero que orienta esta pesquisa pode contribuir para compreender essa ausência. Considerando que o corpus investigado é composto majoritariamente por mulheres e pessoas dissidentes de gênero vinculadas à cena autoral independente, a baixa incidência de referências ao sertanejo pode refletir também desigualdades de participação e visibilidade particulares de determinados circuitos da música popular. Nesse sentido, a ausência do gênero no material analisado pode resultar tanto da segmentação entre cenas musicais quanto das dinâmicas de gênero que atravessam o campo musical e os espaços de circulação frequentados, tanto por mim, como pesquisadora, quanto pelas colaboradoras que participaram desta investigação.

Os dados reunidos nesta seção permitem compreender os gêneros musicais como processos de mediação continuamente negociados, tal como proposto por Jeder Janotti Jr. e Simone Pereira de Sá (2019). As respostas ao formulário, as nomeações criadas pelas artistas e as observações de campo indicam que os gêneros operam como repertórios de referências mobilizados para organizar práticas criativas, expectativas de escuta e formas de pertencimento na cena autoral. Nesse sentido, a recorrência da mistura, das combinações e das autodenominações não expressa indefinição estética, mas a ativação consciente de gêneros como recursos de mediação, por meio dos quais artistas situam suas produções em relação a tradições musicais, territórios, circuitos de circulação e disputas do campo cultural.

Ao mesmo tempo, essas mediações não são neutras. As operações de nomeação, os deslocamentos e, de modo particularmente significativo, a ausência do sertanejo nos circuitos observados, revelam que os gêneros musicais funcionam também como fronteiras simbólicas, delimitando regimes de valor e reconhecimento na cena autoral independente de Brasília. Nesse ponto, as reflexões de Fernando Gonzalez (2021) contribuem para aprofundar a análise, ao argumentar que os gêneros atuam como operadores de distinção, atravessados por disputas de capital simbólico e por hierarquias que organizam quem circula, onde circula e sob quais condições de legitimidade. Determinados gêneros são valorizados, assim, como signos de autenticidade, experimentação ou engajamento, enquanto outros permanecem marginalizados ou associados a circuitos distintos.

Articulando essas perspectivas, os dados indicam que, na cena autoral independente de Brasília, os gêneros musicais e as sonoridades analisadas não organizam a produção musical apenas em termos estéticos, mas expressam modos de habitar a cidade, negociar pertencimentos e afirmar diferenças. As operações de nomeação, as misturas e os deslocamentos entre gêneros revelam formas situadas de relação com o espaço urbano, com circuitos culturais e com hierarquias simbólicas presentes na vida musical da cidade.

Nesse sentido, a própria ausência do sertanejo – gênero amplamente presente no cotidiano sonoro de Goiás e de Brasília – adquire valor analítico, ao evidenciar limites simbólicos e materiais entre o que é reconhecido como parte da cena autoral e o que segue associado a outros circuitos de legitimidade. A música se configura, assim, como um espaço privilegiado de tradução estética de experiências sociais que marcam essas artistas, no qual gênero musical emerge simultaneamente como mediação cultural, dispositivo de valoração e forma de inscrição sensível de diferenças, pertencimentos e trajetórias no tecido urbano.

## **5.6 Trilha sonora do capítulo**

A trilha sonora que acompanha este capítulo reúne produções de artistas participantes da pesquisa, compondo um recorte situado das experiências de criação analisadas ao longo do texto. As faixas dialogam diretamente com a noção nativa de “o corre”, recorrente nas falas das colaboradoras para nomear o cotidiano da arte independente.

Esse cotidiano é marcado por autogestão, pluriatividade e negociação constante entre criação, sobrevivência material e circulação na cena musical de Brasília. As canções

reunidas expressam posições de enunciação diversas, mobilizando temas como amor, memória, espiritualidade, denúncia, interioridade e experiência cotidiana como matérias da criação musical. A trilha opera como dispositivo complementar de escuta, permitindo acessar, por meio do som, aspectos do fazer musical discutidos no capítulo. Ao deslocar temporariamente a leitura para a experiência sonora, a trilha amplia a compreensão das práticas analisadas, reafirmando o caráter situado e relacional do levantamento.

***O Corre da Arte #05***

<https://open.spotify.com/playlist/0AIqc5i149FeKX6V3B7BLN?si=mnqu4KJXRKCpQSLeetzsrw>

Boa escuta!

## CAPÍTULO 6 – GRAVAR E CIRCULAR: TÁTICAS DE (RE)EXISTÊNCIA NA ERA DAS PLATAFORMAS

*Tô contando meu cachê, atendendo meus afeto,  
desenvolvendo meu talento.*<sup>62</sup>

Ao anunciar a participação de “artistas que abrem frestas, são portal e caminho para favorecer as escutas plurais e múltiplas que infiltram os campos do discurso dominante e universalizante de uma Brasília única”<sup>63</sup>, o festival *Brasília Somos Nós* indicava, já no início desta pesquisa, a existência de um campo de disputas culturais no qual artistas mulheres e pessoas de gêneros dissidentes atuam a partir de posições marginalizadas. Esse enunciado inaugural nomeia um posicionamento político-cultural do festival, antecipando questões que se repetiriam ao longo da investigação. À medida que esta pesquisa avançou, práticas de composição e de exposição autoral se revelaram como modos de permanecer no campo musical, articulando criação, visibilidade e sustentação de trajetórias.

Essas dinâmicas se expressam na construção de linguagens próprias, na negociação com regimes normativos de formação musical e na exposição autoral como espaço de risco e de afirmação, como analisado no capítulo anterior. Ao apresentar canções próprias, as artistas descrevem processos contínuos de negociação com estruturas que desconfiam de suas produções. Fazer música, compor e se expor tornam-se formas de agir no interior – e não fora – de arranjos culturais hegemônicos.

Essas práticas conduzem esta tese ao diálogo com a formulação de Stuart Hall e Tony Jefferson (2006), desenvolvida no contexto da Grã-Bretanha do pós-guerra, em análise de subculturas juvenis como respostas simbólicas e materiais às transformações sociais daquele período. Ao compreender a hegemonia como processo instável, continuamente disputado no cotidiano, os autores oferecem chave analítica que permite apreender essas como intervenções culturais parciais, ambivalentes e localizadas, produzidas no interior de relações desiguais de poder. É nessa perspectiva que aciono sua contribuição, deslocando-a

---

<sup>62</sup> Trecho da canção *Tromba D'água*, de Thabata Lorena. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=F0fxSLIQjwc>. Acesso em 14 jan. 2026.

<sup>63</sup> Trecho de legenda publicada pelo festival *Brasília Somos Nós* em 19 de abril de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B\\_J9kfhFFeu/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWF1ZA==](https://www.instagram.com/p/B_J9kfhFFeu/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWF1ZA==). Acesso em: 10 dez. 2025.

para contexto distinto, mas igualmente marcado por assimetrias e pela necessidade de arquitetar modos de existir, circular e produzir sentido a partir das margens.

Ainda em meio à pandemia de covid-19, pouco mais de um ano depois do *Brasília Somos Nós*, essa mesma metáfora utilizada pelo festival foi retomada no espetáculo musical *Fresta*<sup>64</sup>, de Letícia Fialho e Larissa Umaytá, transmitido ao vivo pelo Sesc DF no Youtube. Considerada uma das compositoras brasilienses em ascensão na atualidade, Letícia Fialho – que também participou como atração e integrou a organização do *Brasília Somos Nós* – explicou que a fresta é “o espaço de encaixar o nosso golpe, que é feito de canto, de dança, de alegria, de força, de afeto. Então, a nossa fresta é a nossa festa. E a nossa festa é a nossa fresta”. A artista credits essa formulação à reflexão desenvolvida por Luiz Antonio Simas no documentário *Memórias do Cais do Valongo*<sup>65</sup>, no qual a fresta é associada ao instante da capoeira em que ocorre a abertura, a brecha, o espaço oportuno para a aplicação do golpe.

Simas e Rufino (2019) desenvolvem essa noção ao proporem a fresta como furos e brechas nas estruturas coloniais por onde emergem “táticas de resiliência” capazes de desestabilizar códigos dominantes: “É nesse vazio – fresta – que eclodem as táticas de resiliência que jogam com as ambiguidades do poder, dando golpes nos interstícios da própria estrutura ideológica dominante” (Simas e Rufino, 2019, p. 9). Para os autores, essas brechas se assentam em espaços e práticas como o terreiro, a roda, a esquina e o barracão, nos quais se constituem modos de saber fundamentados na “corporeidade, oralidade, ancestralidade, circularidade e comunitarismo” (Simas e Rufino, 2019, p. 43). Essa formulação ajuda a refletir sobre os sentidos atribuídos à fresta em enunciados do festival, que acionam a metáfora para nomear brechas e infiltrações na cena cultural local, como se observa na legenda publicada em 18 de abril de 2020: “Por fora é que a gente adentra, infiltra, desformata. Dentro em nós esses concretos ficam corpos misturados e carregam nossas marcas e denúncias, no fora-dentro, no espaço-entre”<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> O show *Fresta*, realizado por Letícia Fialho e Larissa Umaytá, foi transmitido ao vivo pelo Sesc-DF em seu canal no Youtube em 23 de maio de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/haScr458psY?si=ygPtS59rppPffshk>. Acesso em 10 dez. 2024.

<sup>65</sup> O documentário *Memórias do Cais do Valongo* apresenta entrevistas com autores do livro *Rodas dos Saberes do Cais do Valongo*. Disponível em [https://youtu.be/EAQranIgyvA?si=LzJFSZT7yI\\_wZ5zh](https://youtu.be/EAQranIgyvA?si=LzJFSZT7yI_wZ5zh). Acesso em 10 dez. 2024.

<sup>66</sup> Trecho de legenda publicada pelo festival *Brasília Somos Nós* em 18 de abril de 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B\\_Hz3ofF4uB/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=](https://www.instagram.com/p/B_Hz3ofF4uB/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA=). Acesso em: 10 dez. 2025.

Retomando o material empírico desta pesquisa, as práticas de mulheres e de pessoas de gêneros dissidentes na cena autoral de Brasília indicam que essas brechas surgem no cotidiano do fazer musical. Inclusive, ao mobilizarem temas como amor entre mulheres, autocuidado, travestilidades e ancestralidade, as artistas transformam suas próprias canções em frestas, por meio das quais tornam comunicáveis experiências historicamente desautorizadas. Assim, a fresta passa a designar processos de criação e enunciação, nos quais existir, criar e permanecer audível se tornam ações indissociáveis.

Essas reflexões foram adensadas ao longo desta pesquisa, a partir da observação de “táticas e astúcias” adotadas pelas artistas para fazer música, compor, gravar, lançar, divulgar e circular produções autorais, tanto em Brasília quanto fora da capital, em um campo musical marcado por desigualdades estruturais. É a partir desse conjunto de práticas reiteradas de negociação, infiltração e invenção cotidiana que se torna pertinente mobilizar nesta tese a noção de “táticas”, tal como formulada por Michel de Certeau (1998). Em sua formulação, trata-se de “gestos hábeis do ‘fraco’ na ordem estabelecida pelo ‘forte’, arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores, mobilidades nas manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos” (De Certeau, 1998, p. 104).

O autor estabelece distinção analítica entre táticas e estratégias. As estratégias seriam próprias de instituições e sujeitos que detêm posições de controle, como governos, corporações e sistemas científicos, operando a partir de um “lugar próprio” que permite ordenar, controlar e gerir as relações com o outro. As táticas, por sua vez, são praticadas por sujeitos que não dispõem desse lugar próprio, desenrolando-se no campo do outro por meio de improvisos, desvios e aproveitamento de oportunidades: “Pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo, vigiando para ‘captar no voo’ possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ‘ocasiões’” (De Certeau, 1998, p. 46).

É nesse ponto que proponho nesta tese a noção de táticas de (re)existência como ferramenta analítica para a discussão de práticas musicais-midiáticas, articulando o pensamento de Michel de Certeau (1998) a perspectivas decoloniais. O termo (re)existência foi inicialmente formulado pelo artista colombiano Adolfo Albán Achinte, no âmbito das epistemologias decoloniais, para nomear práticas que não se restringem à resistência a poderes dominantes, mas que implicam a criação de formas outras de vida, de saber e de organização coletiva, em contextos marcados pela colonialidade.

Para Achinte (2013), a (re)existência se manifesta por meio de dispositivos produzidos por comunidades que inventam a vida no cotidiano ao enfrentar estruturas que buscam apagar suas existências. Esses dispositivos se apoiam em saberes, memórias e expressões culturais historicamente subalternizadas: “a reexistência busca descentralizar as lógicas estabelecidas para encontrar, nas profundezas das culturas – neste caso, indígenas e afrodescendentes – as chaves de formas organizativas, de produção, alimentares, rituais e estéticas que permitam dignificar a vida e reinventá-la para permanecer em transformação” (Achinte, 2013, p. 204, tradução minha).

Compreendida nesta tese como tecnologia sensível de elaboração da vida, o ato de compor pode ser lido, à luz dessa formulação, como tática de (re)existência por meio da qual mulheres e pessoas de gêneros dissidentes organizam afetos, experiências e temporalidades em cenários permeados por lógicas coloniais e hierarquizantes. Tornar comunicáveis narrativas, corpos e trajetórias marginalizadas é uma maneira de existir, sustentar-se e produzir sentido, mesmo quando a visibilidade pública, a viabilidade econômica e o reconhecimento institucional não estão garantidos.

Nessa direção, Catherine Walsh (2013) amplia a formulação ao situar a (re)existência no campo das pedagogias decoloniais, compreendendo-a como prática coletiva e insurgente que articula corpo, território, memória e criação. A autora destaca que a (re)existência envolve processos de aprender, desaprender e reaprender, forjados em experiências compartilhadas e frequentemente vinculados a contextos artísticos, culturais e comunitários. No caso desta pesquisa, essas dinâmicas foram observadas, por exemplo, em processos de aprendizagem informal, caracterizados por experimentação, erro e troca de saberes. Práticas como a gravação de trabalho autoral em contextos de restrição de recursos e a construção de redes de solidariedade para viabilizar registro e circulação de obras são modos concretos de aprender fazendo, como discuto ao longo deste capítulo.

Nelson Maldonado-Torres (2017), por sua vez, desloca a discussão para o campo das artes ao compreendê-las como territórios de (re)existência em condições marcadas pela negação da existência, pela violência e pelo extermínio. Para o autor, (re)existir implica reivindicar o direito à criação, ao cuidado, à memória e à diferença: “não se trata apenas de negar um poder opressor, mas também de criar formas de existir, o que inclui modos de sentir, de pensar e de agir em um mundo que vai se constituindo a partir de variadas insurgências e irrupções” (Maldonado-Torres, 2017, p. 26). Nesse enquadramento, a arte

opera simultaneamente como crítica a formas hegemônicas de poder e como proposição de outros regimes de espaço, tempo, subjetividade e intersubjetividade.

Essa perspectiva torna-se particularmente elucidativa quando situada no contexto de realização desta pesquisa, iniciada durante a pandemia de covid-19, após ascensão do político de extrema direita Jair Bolsonaro à presidência da República. O período foi marcado pela combinação entre restrições sanitárias, paralisação de atividades presenciais e retração das políticas culturais federais (Silva, Hueb e Moreira, 2023), bem como pela legitimação institucional de discursos que desqualificavam a arte e que tornavam socialmente descartáveis determinados corpos, saberes e práticas culturais. Em diálogo com Judith Butler (2015), essa intensificação da precariedade e da distribuição diferencial do valor atribuído às vidas revelam como algumas existências se tornam mais expostas à invisibilização e à negação de reconhecimento. Para mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que atuam no campo musical, essas condições incidiram de forma agravada nesse período, ao articular os efeitos materiais da pandemia a um ambiente político que se posicionava publicamente de maneira hostil às suas existências e ao próprio setor cultural.

À luz de reflexões de Nelson Maldonado-Torres (2017), esse cenário pode ser lido como expressão de processos de negação da existência, em que a criação artística se afirma como território de (re)existência, envolvendo práticas de cuidado, memória e afirmação da diferença. É diante dessa situação que Cíntia Fernandes, Micael Herschmann, Rose Rocha e Simone Luci Pereira (2022) propõem o conceito de (re)existência como ferramenta para compreender práticas artísticas em um período marcado por precarização social e intensa polarização política. Segundo os autores, a noção “parece dar mais conta de dinâmicas sociais cotidianas amplas e complexas, nas quais os atores não só resistem, mas também protagonizam, ocupam, negociam, escapam, existem, criam, perseveram, e assim por diante” (Fernandes et al., 2022, p. 17).

Nesta pesquisa, essas dinâmicas de negociação, protagonismo e invenção de condições de existência se tornaram visíveis em iniciativas como o festival *Brasília Somos Nós*, realizado em abril de 2020. Além de se opor simbolicamente a estruturas hegemônicas, o festival produziu condições concretas de existência artística e circulação para mulheres e pessoas de gêneros dissidentes no campo musical, operando a partir de frestas e no interior das próprias estruturas midiáticas disponíveis.

Passado o período mais agudo da pandemia, essas dinâmicas não se esgotaram nem se encerraram com o arrefecimento da crise sanitária e com as mudanças no cenário político institucional relacionadas à eleição de Luís Inácio Lula da Silva à presidência da República. Apesar de relatarem sentimento de alívio, colaboradoras desta pesquisa reiteraram que as estruturas de poder seguem operando no campo musical por meio de marcadores de gênero, raça, classe e território, em um mercado de trabalho marcado pela instabilidade e pela precarização, especialmente no caso da produção autoral. Diante desse panorama, as artistas acompanhadas por esta pesquisa continuam a inventar maneiras de existir, criar e circular.

Neste capítulo, discuto e analiso táticas de (re)existência adotadas por artistas mulheres e pessoas de gêneros dissidentes em Brasília para gravar composições autorais, lançar trabalhos, circular e ampliar sua visibilidade na era das plataformas. A análise concentra-se nos modos pelos quais essas artistas lidam, negociam e reconfiguram as condições materiais, técnicas e simbólicas da produção e da circulação musical contemporânea, incluindo a apropriação de tecnologias, os processos de formação e profissionalização na música, a negociação com lógicas algorítmicas, a gestão de recursos e a construção de redes de apoio.

### **6.1 Elas e elus estão lançando mais: por que agora?**

Nos últimos anos, o mercado musical brasileiro tem registrado aumento expressivo na presença de mulheres, conforme aponta o relatório "O que o Brasil ouve: Edição Mulheres na Música"<sup>67</sup> (ECAD, 2020). Entre 2010 e 2020, o número de artistas cadastradas em associações musicais cresceu mais de 1.200%, sinalizando um movimento importante de inserção no mercado musical. No entanto, as desigualdades estruturais permanecem. Dados mais recentes do relatório "Mulheres na Música – Edição 2025"<sup>68</sup> (ECAD, 2025) revelam que apenas 10% das pessoas filiadas são mulheres, e sua participação financeira continua drasticamente desproporcional: em 2023, 6% dos autores com maior rendimento eram

---

<sup>67</sup> Em sua primeira edição, o relatório do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) analisa a participação das mulheres na execução pública de músicas no Brasil durante o período de uma década (2010-2020). Disponível em <https://www4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2022/04/O-que-o-Brasil-Ouve-Edicao-Mulheres-na-Musica-2021.pdf>. Acesso em 15 nov. 2024.

<sup>68</sup> O relatório oferece panorama da presença de mulheres no mercado da execução pública de músicas no Brasil no ano de 2024. Disponível em <https://www4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2025/03/Report-Mulheres-na-Musica-2025.pdf>. Acesso em 19 mai. 2025.

mulheres, frente a 94% homens (ECAD, 2024)<sup>69</sup>. Além disso, apenas 14% das músicas mais executadas incluem mulheres entre os autores.

A pesquisa “Por elas que fazem música”<sup>70</sup> (UBC, 2022) reforça esse cenário de assimetrias, apontando não apenas a baixa representatividade feminina nas associações, mas também sua concentração geográfica. Das pessoas associadas à União Brasileira de Compositores, apenas 16% são mulheres, sendo a maioria residente na Região Sudeste (63%). O levantamento mostra ainda que as demais regiões têm participação significativamente inferior: Nordeste (15%), Sul (10%), Centro-Oeste (8%) e Norte (2%).

Esses dados setoriais não são mobilizados aqui como explicação causal direta do aumento recente de lançamentos observados em Brasília, mas como contexto estrutural a partir do qual o campo empírico desta pesquisa se torna inteligível. Ao evidenciar a persistência de desigualdades de gênero no acesso, na remuneração e na distribuição territorial da produção musical no Brasil, esses levantamentos ajudam a situar as práticas observadas no Distrito Federal como parte de um campo mais amplo, marcado por assimetrias históricas. É a partir dessa moldura que o mapeamento empírico desenvolvido nesta pesquisa permite interrogar não apenas se mulheres e pessoas de gêneros dissidentes estão lançando mais, mas em que condições, por meio de quais táticas e com quais custos materiais e simbólicos essas produções se tornam visíveis.

A partir do mapeamento realizado ao longo desta investigação (APÊNDICE E), observam-se indícios de ampliação da presença de mulheres e de pessoas de gêneros dissidentes com trabalhos lançados em plataformas de *streaming*. Realizado por meio de etnografia multissituada (Marcus, 1995), articulado entrevistas longas, observação de campo, formulário digital e técnicas de rastreamento, o levantamento não pretende abarcar a totalidade da produção musical desse grupo no Distrito Federal, mas oferece indícios sobre dinâmicas da cena autoral. Os dados indicam que, ao longo das décadas de 1980, 1990 e dos primeiros anos dos anos 2000, os registros de lançamentos são pontuais e esparsos, com volumes reduzidos e distribuição irregular no tempo. A partir de 2010, observa-se

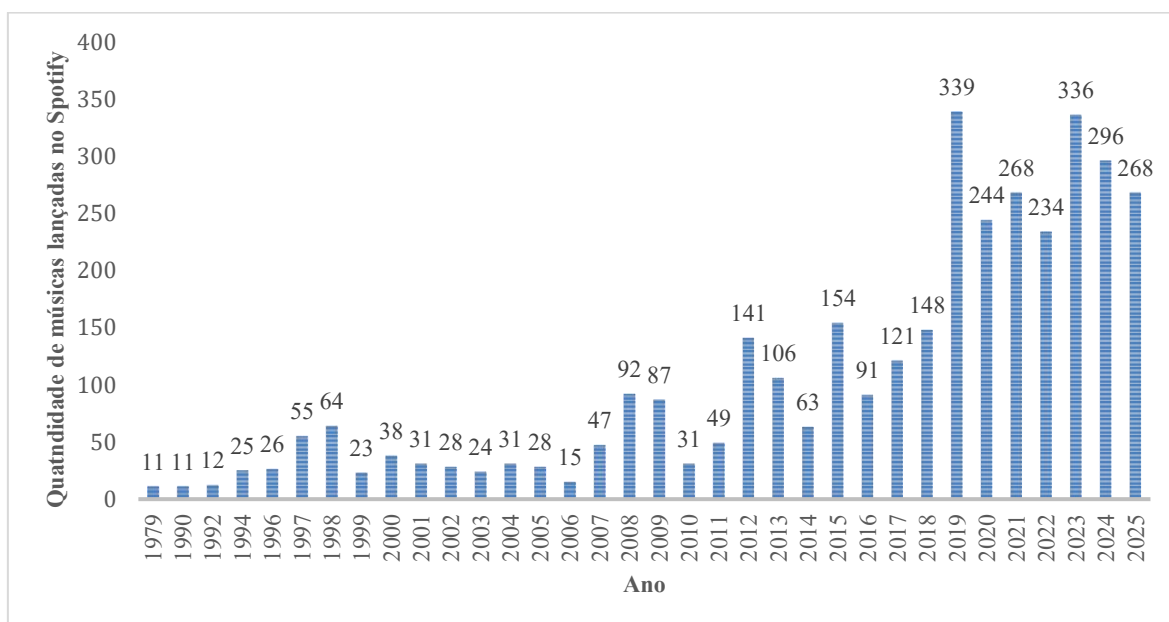
---

<sup>69</sup> O relatório “Mulheres na Música 2024”, produzido pelo ECAD, oferece panorama da presença de mulheres no mercado da execução pública de músicas no Brasil no ano de 2023. Disponível em <https://www4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Report-Mulheres-na-Musica-2024.pdf>. Acesso em 15 nov. 2024.

<sup>70</sup> O relatório “Por Elas Que Fazem a Música” é um levantamento pioneiro que revela a participação de mulheres no mercado da música, tendo como referência a base de dados da UBC. Disponível em <https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2022.pdf>. Acesso em 13 out. 2023.

crescimento gradual, que se intensifica de forma mais acentuada a partir de 2018, quando o número anual de lançamentos passa a se manter em um patamar significativamente mais elevado (Gráfico 15).

**Gráfico 15:** Quantidade de músicas lançadas no Spotify, por ano, por artistas mulheres e pessoas de gêneros dissidentes com atuação em Brasília (1979 a 2025)



*Fonte: autoria própria.*

Entre 2019 e 2024, o gráfico revela a consolidação desse novo patamar, ainda que marcado por oscilações anuais. Os picos observados em 2019 e 2023 não configuram episódios isolados, mas integram uma tendência mais ampla de expansão da produção e da circulação de obras assinadas por mulheres e pessoas de gêneros dissidentes na capital. A manutenção de volumes elevados ao longo desses anos sugere uma inflexão recente nos modos de produzir, distribuir e tornar visíveis as criações musicais em Brasília, aspecto que converge com relatos e práticas observados no trabalho de campo, associados à centralidade das plataformas digitais na organização do trabalho musical e à intensificação de práticas de autogestão, autopublicação e autopromoção.

A baixa incidência de registros nos períodos anteriores, contudo, não pode ser interpretada exclusivamente como ausência de produção musical. Ela deve ser compreendida também à luz das limitações desta pesquisa e dos próprios dispositivos de mapeamento utilizados. O Spotify, tomado aqui como fonte empírica, não funciona como um arquivo

histórico abrangente da produção musical local, uma vez que a digitalização de catálogos, a migração de obras para plataformas de streaming e a inserção retrospectiva de lançamentos ocorrem de maneira desigual e fragmentada. Além disso, o mapeamento se restringe às artistas identificadas no campo e aos dados disponíveis publicamente na plataforma, o que implica lacunas inevitáveis. Nesse sentido, o gráfico evidencia simultaneamente um crescimento recente da visibilidade dessas produções e os limites metodológicos e infraestruturais que historicamente condicionam o registro, a preservação e a memória da música feita por mulheres e pessoas de gêneros dissidentes em Brasília.

O mapeamento realizado identificou 3.537 músicas lançadas no Spotify, associadas a 138 artistas mulheres e pessoas de gêneros dissidentes com atuação na cena musical de Brasília. Esse conjunto de dados oferece uma dimensão quantitativa da produção analisada, ainda que não represente a totalidade da cena musical do Distrito Federal. Durante a organização da base de dados, observou-se que algumas artistas aparecem registradas mais de uma vez, em função do uso de nomes artísticos distintos ao longo de suas trajetórias.

Em diversos casos, essa duplicidade está relacionada a processos de transição de identidade de gênero, nos quais a mudança de nome artístico acompanha transformações identitárias e posicionamentos públicos. Optou-se por manter esses registros conforme aparecem na plataforma, considerando que os sistemas de indexação e catalogação do Spotify nem sempre acomodam trajetórias marcadas por deslocamentos identitários, e que tais duplicações constituem um dado relevante para compreender os limites das plataformas digitais na representação de artistas mulheres e de gêneros dissidentes.

Além disso, os anos de lançamento considerados correspondem às datas registradas na plataforma Spotify. Em alguns casos, contudo, essas datas não coincidem com o momento efetivo de lançamento das obras. Conforme relataram Alessandra Terribili e Beatriz Águida, determinadas produções foram originalmente lançadas em anos anteriores, seja por meio de prensagem em CD, seja por divulgação em plataformas como o YouTube. Ao serem posteriormente disponibilizados no Spotify, esses materiais passaram a constar com novas datas de lançamento, geralmente associadas ao dia de upload na plataforma, o que produz um deslocamento temporal em relação à circulação inicial das obras.

Durante a organização da planilha de lançamentos, observou-se ainda que, em alguns casos, uma mesma faixa foi lançada inicialmente como single e, posteriormente, reapresentada como parte do repertório de um álbum ou EP. Nessas situações, a mesma

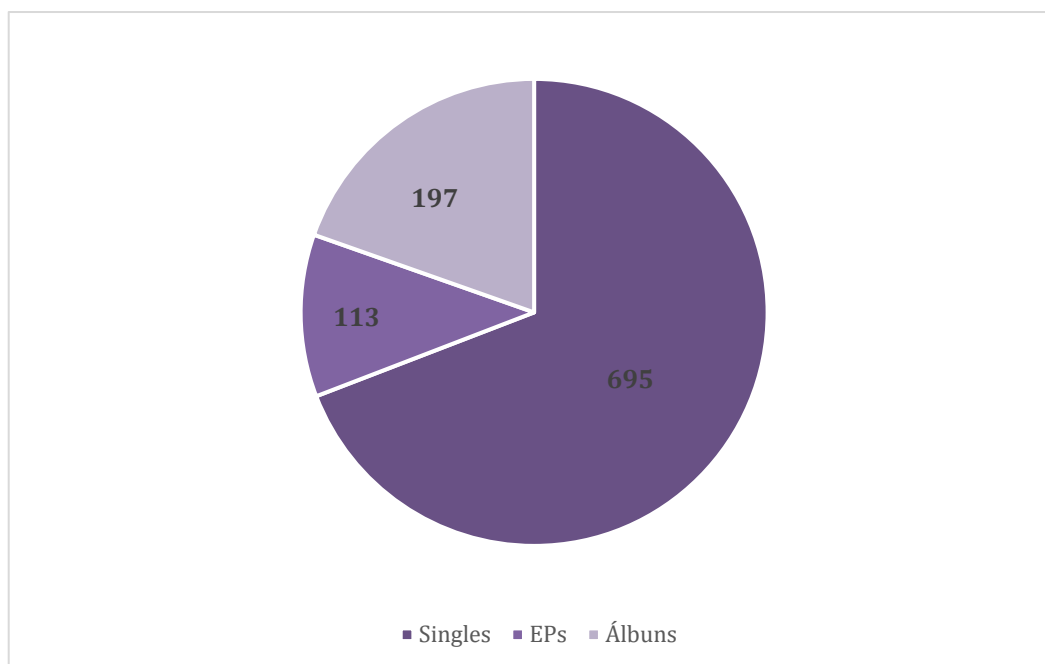
música foi contabilizada como duas produções musicais distintas, uma vez que cada disponibilização correspondeu a um lançamento específico, vinculado a contextos, temporalidades e estratégias próprias de circulação. Embora fosse possível agrupar essas ocorrências como uma única produção, optou-se por mantê-las separadas, considerando que, na lógica contemporânea da indústria musical e das plataformas digitais, o lançamento não se restringe à obra em si, mas envolve sua apresentação reiterada como produto cultural, frequentemente acompanhada por novas capas, descrições e ações específicas de divulgação.

Foram identificadas, por fim, divergências entre as classificações adotadas pelas artistas e aquelas atribuídas pela plataforma. No Spotify, lançamentos com duas ou três faixas são, por vezes, categorizados como *singles*, ainda que sejam considerados pelas próprias artistas, e por esta tese, como EPs. Essas diferenças mostram que os critérios de classificação, organização e visibilidade empregados pelas plataformas nem sempre correspondem às formas como artistas nomeiam, organizam e compreendem suas produções, revelando tensões entre lógicas industriais padronizadas e práticas autorais situadas.

A distribuição dos lançamentos por tipo de produto reforça essa leitura. Do total de produções mapeadas, 695 correspondem a *singles* (69%), 20% a álbuns (20%), e 113 a EPs (11%), como é possível observar no Gráfico 16. A predominância dos *singles* indica a adoção de formas de lançamento compatíveis com lógicas de plataformas de *streaming*, que favorecem a publicação frequente de faixas individuais em detrimento de formatos extensos.

Esse padrão sugere que a circulação das obras passa a se organizar menos em torno do álbum como unidade central e mais a partir de lançamentos pontuais, escalonados no tempo, frequentemente associados a ações específicas de divulgação. Ao mesmo tempo, a presença ainda significativa de álbuns e EPs aponta para a coexistência de diferentes regimes de produção e circulação, nos quais formatos tradicionais seguem sendo mobilizados, ainda que em condições materiais e simbólicas distintas.

**Gráfico 16** – Total de produtos por tipo (single, EP ou álbum)



*Fonte: autoria própria.*

Nesta seção, apresento como as artistas entrevistadas interpretam e a que atribuem o aumento recente no número de músicas lançadas por mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que atuam na cena autoral independente de Brasília. De modo geral, esse crescimento não é descrito como um fenômeno isolado, mas como resultado da articulação entre diferentes condições, entre as quais se destacam a ampliação do acesso a tecnologias de produção, a busca por maior autonomia, processos de empoderamento e representatividade, bem como as reconfigurações impostas pela pandemia de covid-19.

Como aponta Leonardo De Marchi (2023), o avanço das tecnologias digitais transformou os modos de produzir, distribuir e escutar música. A transição do suporte físico para o digital reorganizou o trabalho artístico em torno de plataformas, que passaram a concentrar etapas antes dispersas, como gravação, divulgação e consumo. Nesse ambiente, a canção se converte em um dado, indexado por metadados e mediado por algoritmos que calculam visibilidade, sugerem repertórios e moldam práticas de escuta.

O autor denomina esse processo de “plataformização da música”, ao descrever a consolidação de um modelo que submete os circuitos de produção, circulação e escuta às dinâmicas infraestruturais e econômicas das plataformas digitais. A esse fenômeno, acrescenta ainda a atuação da inteligência artificial como novo agente do mercado, capas de

intervir “na recomendação de conteúdos digitais, no cálculo e na distribuição das rendas de direitos autorais, além de se tornar ela mesma produtora de música, o que chamo de música *smart*” (De Marchi, 2023, p. 17).

No âmbito desta pesquisa, as lógicas dessas plataformas são percebidas como opacas pelas artistas entrevistadas, especialmente no que se refere a critérios de visibilidade, à instabilidade da remuneração e à necessidade constante de adaptação às dinâmicas algorítmicas. Relatos sobre a importância de “alimentar a plataforma”, manter frequência de lançamentos e adotar táticas de divulgação digital indicam que, mesmo sem domínio técnico sobre esses sistemas, as artistas reconhecem sua centralidade na circulação contemporânea da música autoral. A noção de plataformização da música se mostra particularmente produtiva ao permitir compreender um cenário no qual produzir e lançar canções implica negociar continuamente com infraestruturas automatizadas que afetam tanto os regimes de escuta quanto as possibilidades de sustentação material do trabalho musical.

A partir de perspectivas teóricas próprias do campo da comunicação, essa plataformização pode ser entendida não como ruptura, mas como intensificação de processos históricos de mediação, agora atravessados por algoritmos, dados e sistemas automatizados que intervêm diretamente em práticas musicais-midiáticas observadas nesta pesquisa. É nessa chave que a reflexão de Marshall McLuhan (1972; 2012) contribui para a análise, ao propor os meios de comunicação como extensões dos sentidos humanos. Nesse enquadramento, o autor analisa a música como experiência continuamente reorganizada pelos suportes técnicos que viabilizam seu registro e sua circulação, deslocando a música para o campo das mediações comunicacionais, dimensão central do que esta tese compreende como práticas musicais-midiáticas.

A partir dessa formulação, McLuhan (1972; 2012) identifica transformações históricas na experiência musical associadas às mediações técnicas. Em culturas pré-tipográficas, o autor afirma que a música se constituía como prática coletiva, transmitida oralmente e reinventada na performance. A introdução de sistemas de notação musical, seguida pela impressão tipográfica, reorganizou essa lógica, permitindo maior padronização e circulação, mas também produzindo um distanciamento progressivo entre intérprete, público e quem compõe.

Com a invenção do fonógrafo, em 1877, a gravação e a reprodução sonora passaram a dissociar progressivamente a experiência musical do tempo e do espaço da performance

ao vivo, ampliando as possibilidades de circulação e consumo. Embora baseadas na gravação, tecnologias como o rádio e o LP, segundo McLuhan (1972; 2012), reintroduziram elementos da oralidade ao possibilitar difusão sonora instantânea e ampliar a participação do público. O jazz aparece, em sua análise, como exemplo dessa configuração comunicacional, ao valorizar a improvisação, o diálogo entre musicistas e a abertura à resposta do ouvinte, em contraste com a execução da música erudita mediada pela fixidez da partitura.

Nos anos 1980, a popularização do walkman marcou outra inflexão na experiência musical ao acentuar a individualização da escuta e permitir que cada pessoa componha sua própria paisagem sonora em movimento. Como assinala Luís Mauro Sá Martino (2015), “com o fone de ouvido a experiência auditiva torna-se particular” (p. 196). Esse regime de escuta portátil e individualizada não constitui um evento isolado, mas antecipa dinâmicas que se intensificariam nas décadas seguintes com a digitalização da indústria fonográfica. Conforme analisa Leonardo De Marchi (2023), esse processo teve início ainda na década de 1970, com a popularização de instrumentos eletrônicos como sintetizadores, *samplers* e pedais de efeito, desenvolvendo-se de modo fragmentado e não planejado. Nesse ecossistema, o saber-fazer musical passa a se articular de forma cada vez mais estreita ao uso contínuo de tecnologias da informação e à negociação com infraestruturas digitais.

Essas reconfigurações do fazer musical a partir das mediações técnicas aparecem em diversos relatos das artistas entrevistadas. Muitas testemunharam a transição dos LPs e das fitas cassete para os CDs e, posteriormente, para as plataformas digitais. Algumas lançaram seus primeiros trabalhos nesses suportes e recordam práticas como a venda direta de CDs em shows, bares e casas noturnas, bem como táticas de divulgação baseadas no “boca a boca” ou em cartazes afixados nos corredores da Universidade de Brasília, em pontos de ônibus e em bares, práticas recorrentes em períodos anteriores à centralidade das plataformas digitais. Essas transformações passaram a oferecer condições de gravar, de lançar e de circular com produções autorais, ao mesmo tempo em que introduziram exigências ligadas à visibilidade, à autogestão e à autopromoção, gerando ambivalências relacionadas a práticas musicais-midiáticas analisadas neste capítulo.

### 6.1.1 “Detenção dos meios de produção”: tecnologias e autonomia

A maioria das entrevistadas relaciona o aumento recente de lançamentos musicais por mulheres e pessoas de gêneros dissidentes ao avanço de tecnologias digitais e ao acesso ampliado a plataformas e ferramentas de produção e circulação. Nas falas, esse processo é associado, sobretudo, à possibilidade de gravar, lançar e fazer circular obras com menos intermediações diretas, a partir do domínio de etapas técnicas que, anteriormente, estavam restritas a contextos profissionais específicos ou dependiam de investimentos elevados. Esse movimento é descrito como uma transição gradual, vinculada à reconfiguração de condições sociotécnicas que organizam o fazer musical, e percebida retrospectivamente a partir da comparação entre diferentes momentos das trajetórias das artistas.

Mariana Camelo rememora esse deslocamento ao contrastar o início de sua produção autoral com o cenário atual: “quando eu comecei a gravar e lançar minhas músicas, não tinha Spotify, não existia Deezer, não existia nada disso. Ainda era CD”. Naquele contexto, produzir implicava custos elevados e, em muitos casos, a dependência de financiamento público: “para conseguir fazer isso, eu tive que aprovar um projeto no FAC. Prensar um CD físico, até hoje, é muito caro”. Em sua avaliação, a inserção no ambiente digital tornou-se, atualmente, condição estruturante de existência artística nos circuitos contemporâneos de circulação: “quem não está no digital, está para trás”. Ao mesmo tempo, reconhece a incorporação de plataformas, dispositivos e softwares como mediações centrais na organização da produção e da circulação musical e afirma que hoje é possível “produzir sua música pelo celular, por inteligência artificial”, ressaltando que essas condições variam conforme o gênero musical e o tipo de sonoridade envolvida.

Essa reorganização é percebida como fenômeno mais amplo, que atravessa diferentes territórios e contextos. Dara Alencar identifica o aumento da produção autoral tanto em Brasília quanto em Porto Velho, sua cidade natal, associando esse movimento à ampliação das infraestruturas sociotécnicas de gravação e à incorporação das plataformas digitais como mediadoras da circulação musical. Ao contrastar com o período anterior, lembra que a circulação dependia fortemente da venda presencial de CDs: “Em Porto Velho, lembro de ver músicos procurando lugar pra vender CD”. A internet, nesse sentido, rearticula os fluxos da cena musical, encurtando distâncias e ampliando possibilidades de difusão, ainda que sem eliminar os limites de alcance, reconhecimento e sustentação.

À Anna Moura, por sua vez, atribui o aumento de lançamentos de mulheres e de “corpos dissidentes” ao acesso ampliado aos meios de produção, mas tensiona a ideia de emergência recente, ao enfatizar que a criação autoral sempre existiu. “Eu acho que nós sempre existimos”, afirma, deslocando o foco para as condições de materialização e de visibilidade das obras. Para ela, a diferença está na possibilidade concreta de registrar e lançar trabalhos. Ao mesmo tempo, aponta mudanças nas condições de trabalho no campo musical: “tá muito mais difícil você alcançar uma maturidade profissional, que é onde eu sei que vou conseguir pagar meu aluguel, eu sei que vou conseguir ter uma estabilidade”. No cenário atual, segundo a artista, o sucesso tende a ser breve e fragmentado, associado a regimes de visibilidade descontínuos e concentrados em recortes específicos: “a gente tem uma música famosa de 30 segundos, que o público talvez não conheça a música inteira, talvez não saiba nem quem é a artista, mas essa fama, ela existe”.

Layla Jorge e Márcia Tauil destacam o impacto dessas tecnologias no barateamento e na viabilização da produção independente. Layla observa que há cada vez mais ferramentas que permitem produzir sem estúdio, inclusive por meio de programação digital, e que parece “uma orquestra tocando com uma banda acompanhando”, associando esse cenário a uma “democratização do poder de publicação das músicas”. Sua fala reforça a ampliação de infraestruturas técnicas disponíveis para a produção musical fora de circuitos institucionais tradicionais. Márcia Tauil, por sua vez, enfatiza a importância do domínio técnico e da autossuficiência: “hoje podemos fazer em casa, nós não dependemos mais”. Para ela, aprender a produzir tornou-se condição para “romper essas barreiras”, associando autonomia técnica à redução de dependências externas na cadeia produtiva.

Thabata Lorena sintetiza esse movimento ao afirmar que “a gente agora tá mais detentora dos meios de produção”, destacando a difusão do conhecimento sobre as etapas de gravação, especialmente em gêneros fortemente mediados por tecnologia, como o *rap* e o *hip hop*: “a gente vê muitas mulheres se apropriando desse lugar”. Para ela, a autonomia técnica fortalece o apoio mútuo entre mulheres e potencializa lançamentos: “quanto mais autonomia de produção, quanto mais mulheres aprendem sobre o processo, quanto mais a gente se ver no mesmo *front*, mais a gente consegue se apoiar”. A autonomia é percebida, assim, como prática relacional sustentada por redes de aprendizagem e colaboração.

A “detenção dos meios de produção”, tal como emerge das falas das artistas, não significa autonomia plena ou soberania sobre os processos de produção e circulação musical.

Trata-se, antes, de uma autonomia situada, construída no interior de infraestruturas técnicas e econômicas que permanecem opacas e desigualmente acessíveis. À luz da distinção proposta por Michel de Certeau (1998) entre estratégias e táticas, essa apropriação dos meios não configura a conquista de um “lugar próprio” a partir do qual seria possível ordenar e controlar o campo musical, mas se realiza no terreno do outro, isto é, no interior das plataformas, dos *softwares* e das lógicas algorítmicas que estruturam a circulação contemporânea da música. Mesmo quando ampliam as possibilidades de gravar, lançar e divulgar obras com menos intermediações diretas, essas tecnologias exigem das artistas uma negociação permanente com esses sistemas, reforçando o caráter tático dessas práticas.

Além disso, o domínio técnico associado à gravação caseira, ao uso de *softwares* de produção e à gestão dos próprios lançamentos implica a incorporação de camadas adicionais de trabalho ao fazer musical. Aprender a operar ferramentas, organizar lançamentos, compreender fluxos de distribuição digital e sustentar presença contínua nas plataformas torna-se parte constitutiva da prática artística contemporânea, funcionando como tática de (re)existência que permite criar, registrar e circular produções autorais, ainda que sem assegurar condições equitativas de permanência na música.

### 6.1.2 “Paguei minha saúde mental”: gravação e lançamento na pandemia

As falas de entrevistadas indicam que a pandemia de Covid-19 não foi vivida apenas como interrupção das atividades musicais presenciais, mas como evento crítico que intensificou processos já em curso em suas trajetórias. A suspensão de shows, ensaios e trocas presenciais produziu, para muitas, uma ameaça à continuidade da prática artística. Nesse contexto, a composição, a gravação e o lançamento de músicas surgiram como respostas situadas à paralisação imposta pelo isolamento social, acionando a música como recurso cotidiano de reorganização do tempo, dos afetos e da identidade artística.

Dani da Silva relata que o isolamento social de 2020 foi decisivo para que cantasse e gravasse suas próprias músicas. A interrupção das possibilidades de tocar ao vivo produziu sentimento de ruptura: “eu fiquei muito isolado, como todo mundo, né? E aí eu falei, ‘caralho e agora? Não tem ninguém pra eu tocar’”. Diante dessa suspensão, a música aparece como forma de se manter em movimento e de produzir sentido no cotidiano: “a música movimenta muito a minha vida. E aí eu decidi cantar as minhas músicas e gravar por conta disso. Queria

fazer algo com a música”. Para ela, o processo de gravação e de lançamento funcionou como impulso e encorajamento, operando como forma de evitar a interrupção da prática musical em um contexto de isolamento prolongado.

Além dessa dimensão subjetiva, Dani destaca que, durante a pandemia, houve uma intensificação de cursos, *lives* e trocas virtuais que favoreceram o acesso a ferramentas de gravação e a produção caseira: “sou de uma geração que gravar era uma coisa impossível, era muito caro. Nem passava pela minha cabeça um dia ter músicas gravadas”. A experimentação da gravação doméstica contribuiu também para um processo de reconhecimento de si como artista: “tive mais definição sobre o meu ‘eu artístico’, um reconhecimento, de tipo, ‘caramba, também sou artista, quero fazer algo’”. Produzir música durante a pandemia aparece, assim, como prática que sustenta a continuidade do fazer musical e reafirma a posição de artista em um contexto de restrição. “Essa parada de poder produzir em casa, com as ferramentas que a gente tem, no celular, com *DAWs* que são multicontas, sem gastar tanto, foi um grande motivador”, conclui.

Carol Nóbrega também relaciona o início de sua produção autoral à pandemia, período em que compôs, gravou e lançou o EP *Marte em Leão*. Para ela, o isolamento funcionou como freio no ritmo acelerado do mundo e abriu espaço para reflexão e expressão emocional: “foi uma das coisas que pensei, eu preciso extravasar essa energia, eu preciso trazer um pouco de coisa boa pra minha rotina. Preciso voltar a pensar positivo”. A artista descreve esse momento como divisor de águas, associado a transformações sociais mais amplas e ao fortalecimento de pautas como o feminismo, as discussões raciais e outras formas de reivindicação de liberdade. A produção musical atua, nesse contexto, como prática de reorganização afetiva e elaboração crítica da experiência vivida.

A dimensão prática e material dessa reorganização aparece no relato de Thaise Mandalla, que gravou e lançou o EP *Desplugado* durante a pandemia como resposta à necessidade de seguir criando diante do confinamento: “se eu parasse, ia ser um baque muito grande pra mim”. A gravação desse trabalho autoral aparece como continuidade das atividades musicais, implicando investimento material, emocional e simbólico: “botei o dinheiro pra poder a coisa girar e acontecer... paguei minha saúde mental”.

Esse uso da música como forma de sustentar a experiência cotidiana durante a pandemia encontra ressonância em observações de Litieh. A artista observa um crescimento no número de artistas no *streaming* de modo geral, associado ao maior acesso a *home studios*

e à experimentação. Ao mesmo tempo, identifica mudanças na relação com o público, que passa a se orientar menos por critérios técnicos rigorosos e mais pelo desejo de comunicação e conexão: “O público só quer te ouvir. Ele não tá tão interessado se a gravação, se a mix, se a master estão incríveis. Isso somos nós, artistas, que nos preocupamos”. Essa percepção aponta regimes de escuta e de reconhecimento em que a urgência comunicativa e o vínculo afetivo ganham centralidade, ainda que as demandas técnicas e simbólicas sigam presentes.

Em conjunto, as falas indicam que a pandemia de Covid-19, mais do que interromper as trajetórias musicais, intensificou o uso da criação musical como recurso cotidiano para lidar com a suspensão das atividades presenciais e com a reorganização forçada da vida diária. Compor, gravar e lançar músicas configuram-se, nesse contexto, como processos que entrelaçam circuitos domésticos, plataformas digitais e redes informais de troca, a partir dos quais a criação se torna condição de permanência simbólica e prática.

À luz da noção de cena musical como rede sociotécnica, proposta por Simone Pereira de Sá (2013), a experiência pandêmica pode ser compreendida como momento de adensamento e aceleração de mediações já em curso, e não como sua origem. As práticas descritas revelam ambientes híbridos em que plataformas, dispositivos e formatos digitais se articulam na organização da produção e da circulação. A música opera simultaneamente como tecnologia cotidiana de cuidado e regulação emocional e como trabalho intensificado, exigindo investimento material, domínio técnico e esforço contínuo de autogestão. A produção autoral durante a pandemia evidencia, assim, a ambivalência constitutiva da cena musical contemporânea, na qual cuidado de si, trabalho criativo e permanência se estabelecem em condições de instabilidade e de dependência de infraestruturas que escapam ao controle direto das próprias artistas.

### 6.1.3 *“Boom da agenda feminista”*: empoderamento e representatividade

As entrevistadas também associam, em diversas falas, o crescimento de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes lançando produções autorais à ampliação das pautas feministas e à maior visibilidade desses corpos no debate público nos últimos anos. Alessandra Terribili situa esse processo em uma perspectiva histórica, enfatizando que o aumento de compositoras se ancora em trajetórias anteriores que tensionaram limites e abriram caminhos. Ao mencionar figuras como Dona Ivone Lara, primeira mulher a integrar

a ala de compositores de uma escola de samba nas décadas de 1940 e 1950, e artistas como Clara Nunes, Beth Carvalho, Jovelina Pérola Negra, Clementina de Jesus, Elis Regina, Maria Bethânia e Gal Costa, observa que poucas delas assinavam suas próprias canções.

Para Alessandra, o crescimento de mulheres compositoras nas gerações seguintes decorre de lutas por emancipação e autonomia protagonizadas por essas pioneiras, sintetizadas na afirmação de que “o universo só se abre porque a gente chuta a porta”. Essa leitura permite compreender o “boom” feminista como processo cumulativo de redistribuição simbólica, no qual conquistas anteriores alteram, ainda que parcialmente, as fronteiras do que pode ser reconhecido como autoria legítima na música.

Essa dimensão genealógica se articula às falas que enfatizam a intensificação recente do movimento. Emília Monteiro observa que esse processo ganhou força antes da pandemia, situando-o em torno de 2018, quando identifica uma “escalada muito grande” da representatividade feminista e “esse boom do empoderamento feminino, de uma maneira global, das mulheres cis e trans, e pessoas não binárias”. Para ela, esse ambiente coletivo “encorajou as manas a se apropriarem também dos seus talentos, dos seus sonhos, das suas metas, da sua música, da sua voz, da mensagem que ela quer passar”, sugerindo que a ampliação da visibilidade atua como mecanismo de legitimação, incidindo diretamente sobre a disposição de criar e se expor artisticamente.

Layla Jorge reforça essa leitura ao associar o aumento de lançamentos autorais ao “boom da agenda feminista dos últimos anos pra cá” e ao fortalecimento das pautas *queer*, destacando que esse crescimento ampliou o espaço para que essas temáticas passassem a integrar não apenas as letras das canções, mas também a presença pública das artistas. Thaise Mandalla também identifica esse “boom de mulheres gravando, mulheres protagonizando” e reconhece o caráter multiplicador do movimento, ao relatar que amigas passaram a compor e lançar músicas após acompanharem sua trajetória. “Fico muito feliz de ser influenciada e de influenciar, de saber que colaboro ativamente pra essa onda crescer. E que ela vire tsunami”, afirma, posicionando-se como resultado e agente desse processo coletivo.

A dimensão organizacional e estruturada desse movimento aparece com mais nitidez na fala de Thabata Lorena, que destaca iniciativas voltadas ao fortalecimento mútuo, como o projeto *Dona Imperatriz*, dedicado à produção e ao lançamento de músicas de mulheres e artistas LGBTQIAP+, especialmente periféricas. Para ela, ações desse tipo fortalecem redes, criam referências e inserem essas artistas em circuitos de circulação, sobretudo no âmbito

do movimento de mulheres negras. Ao mencionar trajetórias como as de Liniker e Linn da Quebrada, Thabata destaca a importância de referências que “vão cortando esse mato pra que a gente se sinta fortalecida dentro desse lugar que é muito nosso”, produzindo efeitos de encorajamento e autorização simbólica.

Outras entrevistadas descrevem esse mesmo processo em termos de afirmação e tomada de espaço. Litieh nota que “a mulherada, já tem alguns anos, tá botando a boca no trombone”, situando a luta por visibilidade na música como parte de uma reivindicação mais ampla: “a gente vem lutando pra mostrar por que viemos”. Para Márcia Tauil, o aumento de lançamentos ocorre porque “a mulher resolveu tomar seu lugar” e “pôr as asinhas pra fora”, ao ressaltar deslocamentos práticos na ocupação de espaços no campo musical.

Essa dinâmica coletiva se expressa, ainda, nos efeitos imediatos da representatividade. Carol Nóbrega corrobora que “a representatividade faz com que aconteça um levante muito grande”. O empoderamento é descrito, nesse caso, mas como prática relacional, sustentada pela confiança, pelo apoio mútuo e pela validação coletiva: “as mulheres estão se empoderando mais da própria arte, ou da própria manifestação, da liberdade de fazer um som, de compor, de acreditar, de se apoiar, de criar rede, de se ver, de se enxergar”. Na mesma direção, Laady B destaca a presença de referências positivas, que se traduz em maior disposição para criar e se expor: “elas têm acreditado mais em si, sem pensar muito nos julgamentos”. A representatividade se constitui, assim, como mecanismo prático de mobilização, capaz de produzir efeitos multiplicadores no interior da cena.

Em conjunto, as falas das entrevistadas indicam que o chamado “boom da agenda feminista” pode ser compreendido como processo coletivo e situado de reconfiguração de hierarquias simbólicas na música autoral, intensificação das presenças femininas e dissidentes na música autoral, no qual genealogias históricas, representatividade imediata e formas de organização coletiva se articulam. Mais do que ampliar o número de lançamentos, esse movimento contribui para tornar posições de prestígio, como a de compositora, mais pensáveis, desejáveis e sustentáveis no interior da cena autoral.

## **6.2 Motivações para gravar e lançar produções autorais**

Ao analisar a produção independente de CDs em Brasília entre 1990 e 2007, Clodomir Souza Ferreira (2008) compreende as etapas de gravação e de lançamento como

práticas culturais investidas de sentidos simbólicos. Em um contexto marcado por altos custos de produção, acesso restrito a estúdios profissionais e circulação predominantemente física, gravar um disco configurava-se como gesto de afirmação autoral, por meio do qual a obra adquiria materialidade, permanência e possibilidade de reconhecimento público. O registro fonográfico se apresentava, assim, como condição de existência da música para além da performance ao vivo, permitindo sua circulação e inscrição no tempo.

O autor observa ainda que o lançamento de um CD funcionava como marco de trajetória, frequentemente precedido por longos períodos de atuação ao vivo. Nesses casos, gravar assumia o caráter de rito de passagem, associado à consolidação simbólica do percurso artístico e ao reconhecimento no interior da cena musical local. Ao deixar vestígios materiais da produção autoral, o disco contribuía para a inscrição dessas trajetórias na história da música em Brasília, operando como forma de resistência ao apagamento e de afirmação de sua relevância cultural.

Nesta pesquisa, as artistas apresentam diferentes motivações para gravar e lançar suas produções autorais, cujos sentidos variam conforme trajetórias, contextos e expectativas em relação à carreira musical. Nos subtópicos a seguir, analiso essas motivações a partir de dois eixos principais. O primeiro aborda a gravação como prática voltada à produção de memória, legado e continuidade. O segundo examina o lançamento como gesto de afirmação de autoria e posicionamento no campo musical, incluindo disputas simbólicas, profissionais e narrativas em torno da história e da presença dessas artistas na música autoral.

### 6.2.1 *“Fazer valer a minha vida”: legado, continuidade e memória*

Entre as artistas entrevistadas, a gravação aparece como prática orientada à produção de permanência e de memória. Registrar não se reduz à fixação de um conteúdo sonoro, mas constitui um gesto por meio do qual a obra é objetivada, tornando-se capaz de existir para além da presença física da artista, circular no tempo e adquirir reconhecimento. Gravar e lançar configuram-se, assim, como práticas de inscrição simbólica, pelas quais trajetórias musicais buscam continuidade e legibilidade pública.

Ao desejar que sua música alcance “pessoas que eu não conheço, cidades onde eu nunca estive”, Alessandra especifica outro aspecto dessa prática: a gravação como autonomização da obra, capaz de circular e comunicar sentidos independentemente do

encontro presencial. Registrar permite que a canção “vá longe” e “não dependa da minha presença para que as pessoas ouçam”, mesmo diante de limitações impostas pelas dinâmicas da indústria fonográfica digital. A gravação se torna mediadora, assim, entre experiência individual e reconhecimento coletivo, condição para que a obra se torne comunicável e socialmente legível.

Para Emília Monteiro, a gravação e o lançamento de seu primeiro álbum, após anos afastada dos palcos, assumem o caráter de marco de trajetória. Registrar o trabalho torna-se forma de afirmar a continuidade do projeto artístico e de mostrar às filhas que “a mãe delas foi atrás do sonho”, que não o deixou enterrado “na gaveta”. Ao comparar a gravação ao ato de “parir um trabalho que tem vida própria”, a artista enfatiza a autonomia da obra e sua capacidade de alcançar “lugares, pessoas e corações de uma maneira que a gente não tem controle, da mesma maneira que nossos filhos”. O cuidado na escolha das canções, descrito como “garimpo” ligado ao desejo de ser “porta-voz daquelas histórias” e de deixar um registro “pra posteridade”, indica a gravação como objetivação consciente da trajetória e como gesto voltado à posteridade.

Nessa mesma direção, Laady B define a música como “processo sagrado” e a gravação como forma de “eternizar a palavra”, enquanto Thaise Mandalla associa o registro à “perpetuação de uma ideia” e à preservação de um “momento histórico”. Ao comparar a gravação à escrita de um livro, Thaise destaca que ideias não registradas permanecem restritas à esfera privada: “se um escritor não escreve um livro, ele pode ter aquelas brilhantes ideias na cabeça dele, mas se ele não deixa esse legado, ele não alcança outras gerações”. Gravar transforma, assim, a experiência em bem simbólico passível de transmissão.

Mariana Camelo amplia essa noção ao relacionar sua produção musical ao território que a formou. Para ela, gravar é gesto de retribuição à cidade: “isso aqui que eu faço, eu vejo como uma herança que eu tô deixando pra Brasília, um legado. Eu não faço só pra mim. Eu faço pra todos”. Ao afirmar que não faz música apenas para si, a artista associa a gravação à construção de memória coletiva, na qual a trajetória individual se inscreve como parte de uma história compartilhada. “É a minha história, é uma mensagem que eu quero deixar para o mundo”, afirma. O alcance do público aparece como dimensão relevante não pela lógica da fama, mas pela possibilidade de estabelecer conexão com pessoas que se reconheçam em suas canções: “se eu puder fazer isso a vida inteira, farei a vida inteira.

Carol Nóbrega também associa a gravação à ampliação das possibilidades de compartilhamento e circulação. Registrar é, para ela, “manifestar ideias” e “materializar” a criação, destacando que o processo de gravação envolve um trabalho coletivo relacionado arranjo, banda e conceito, o que conferem coerência ao trabalho. A gravação integra, assim, um ciclo criativo e coletivo que se completa na inscrição pública da obra.

Em conjunto, as falas indicam que gravar e lançar consistem em práticas por meio das quais as artistas organizam retrospectivamente suas trajetórias, produzem marcos de continuidade e buscam tornar suas experiências musicais socialmente legíveis. Ao mobilizar sentidos como legado, posteridade, permanência e circulação da canção, as artistas sugerem a gravação como gesto orientado a enfrentar o risco de interrupção, esquecimento ou apagamento de suas produções.

Essas formulações convergem com reflexões de Pierre Bourdieu (2007) sobre a produção cultural como prática social, conduzida por operações de classificação e legitimação. Registrar e lançar uma obra não se limita, nesse sentido, à sua preservação material, mas funciona como mecanismo por meio do qual a artista e sua produção passam a ocupar um lugar reconhecível no espaço cultural, no qual bens simbólicos operam como marcadores de posição e de valor. O desejo de registrar, “deixar algo”, “fazer valer a vida” revela a busca por duração e transmissibilidade em um campo marcado por condições desiguais e pela possibilidade constante de invisibilização.

Em diálogo com Pollak (1992), a memória não é compreendida aqui como instância fixa ou essencial, mas como processo negociado, sujeito a flutuações e disputas. O autor destaca relação estreita entre memória, continuidade e coerência identitária, ressaltando que essas dimensões se constroem sempre em referência aos outros e a critérios sociais de aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade. A gravação funciona, nessa perspectiva, como suporte material e simbólico dessa negociação, ancorando sentimentos de continuidade e identidade, ao mesmo tempo em que projeta a obra para além da biografia individual. Ao estabilizar e objetivar a produção musical, o registro converte experiências, narrativas e afetos em rastros transmissíveis, permitindo que essas trajetórias sejam reconhecidas, apropriadas e reinscritas no tempo social.

### 6.2.2 *“Repatriar a história”*: profissionalização e disputa por reconhecimento

Os relatos das artistas indicam que gravar e lançar produções autorais não se restringe à materialização da obra, mas se inscreve em disputas mais amplas por autoria, reconhecimento e permanência no campo musical. Registrar aparece como prática voltada a enfrentar apagamentos históricos, afirmar posições autorais e sustentar trajetórias em contextos atravessados por desigualdades de gênero, raça, território, classe e acesso ao mercado. Nesse sentido, a gravação se configura como operação por meio da qual diferentes dimensões da vida artística são reorganizadas e projetadas publicamente.

Em algumas trajetórias, gravar emerge, antes de tudo, como reivindicação de autoria em um campo que historicamente reconheceu mulheres prioritariamente como intérpretes. Márcia Tauil associa sua motivação à persistência em um mercado ainda marcado por assimetrias de gênero, no qual compor e assinar as próprias canções exige insistência e resistência. A artista afirma gravar movida pela “criança dentro de mim que ainda acredita que há espaços, que é importante fazer; sem ela, eu estaria amarga, porque a mulher levou muito tapa, levou muito murro, levou muito soco nesse mercado ainda muito masculino”. Para ela, gravar é manter vivo o impulso de criação, preservar “o coração ainda puro, que acredita”, e afirmar sua posição como mulher compositora e instrumentista. Thaise Mandalla reforça essa leitura ao associar a gravação à perpetuação de presenças femininas na música, reconhecendo o apagamento histórico de mulheres compositoras e a necessidade de produzir rastros que contrariem essa ausência.

Em outros casos, a gravação assume sentidos reparatórios, como no relato de Thabata Lorena, que define o ato de registrar como “repatriar a história”, especialmente “como mulher preta”. A expressão condensa experiência recorrente de expropriação intelectual, especialmente no contexto da produção cultural negra, na qual obras, saberes e criações passam a circular sem atribuição de autoria. Para Thabata, gravar é uma forma de atribuir autoria, fortalecer o patrimônio intelectual de pessoas negras e garantir continuidade: “é reapropriar o nosso território no campo da linguagem, no campo metafísico, no campo da autoria e do registro”. Ao tratar dos direitos autorais como bem ativo, que “não envelhece”, a artista associa a formalização do registro à permanência, à continuidade e à disputa por reconhecimento, enfatizando que a ausência de formalização favorece o apagamento e a apropriação indevida de criações.

A gravação também aparece como mecanismo de posicionamento territorial e defesa da produção local. Layla Jorge conta que, inicialmente, o desejo de gravar suas músicas estava ligado à vontade de “ouvir isso fora da minha cabeça”. Com o amadurecimento do projeto, porém, o álbum passou a assumir sentido político mais explícito. A incorporação de outras cantoras e a construção de unidade conceitual transformaram o trabalho em espaço de enunciação feminista e de debate sobre representatividade e direitos das mulheres. Ao perceber que seu álbum era o único de Brasília no catálogo de uma gravadora de projeção nacional, passou a atribuir ao trabalho um sentido político adicional, ligado à defesa e à afirmação da cena musical brasiliense. Nesse caso, gravar e lançar operam como forma de inserir a produção local em circuitos ampliados de circulação, tensionando a centralização do mercado fonográfico e reivindicando visibilidade para uma cena frequentemente marginalizada nos fluxos nacionais.

Além dessas dimensões simbólicas e políticas, entrevistas revelam que gravar se articula a processos de profissionalização. Litieh descreve o registro como desdobramento quase inevitável do ato de compor, necessário para que a música possa circular, participar de festivais e alcançar públicos mais amplos. Quando a música acontece, afirma, surge “a necessidade de comunicar isso pro mundo, de compartilhar”. Ao definir a carreira artística como “essa empresa chamada ser artista”, afirma que a gravação é apenas uma etapa de um processo mais ampla que envolve investimento, divulgação e gestão. Thaise Mandalla também associa a gravação à consolidação profissional, destacando o aprendizado envolvido em escolher estúdios, parcerias e formatos. Esse processo se estende também à produção de vídeos, entendidos como parte de um mesmo sistema de visibilidade e circulação.

Essas diferentes motivações podem ser lidas, em conjunto, como modos situados de disputar reconhecimento no interior do campo musical. Ao registrar suas produções, as artistas buscam converter experiências, narrativas e criações em obras passíveis de circulação, avaliação e legitimação, assim como criar condições mínimas para ocupar posições historicamente negadas. As diferenças entre as trajetórias evidenciam, ainda, que esse movimento não é homogêneo. Enquanto algumas artistas enfatizam a gravação como gesto de reparação histórica e reapropriação intelectual, especialmente no contexto da autoria negra, outras a mobilizam como caminho de profissionalização, comunicação ou defesa territorial da produção local. Em comum, porém, o registro aparece como tática de (re)existência, por meio da qual sustentar a autoria, garantir circulação e permanecer no

campo musical se articula à produção de esperança, pertencimento e continuidade em cenários marcados por instabilidade e desigualdades persistentes.

### **6.3 Recursos para gravação autoral: entre frestas, síncopes e dádivas**

As táticas de (re)existência mobilizadas pelas artistas para viabilizar gravações autorais são pensadas, nesta seção, em diálogo com os conceitos de “frestas” e de “cultura de síncope”, desenvolvidos por Simas e Rufino (2019). No campo da música, a síncope designa a quebra da regularidade rítmica, a interrupção inesperada, o deslocamento do tempo forte para o contratempo. Os autores utilizam o termo como metáfora para abordar a maneira como táticas de (re)existência operam nas frestas, ao “subverter ritmos, romper constâncias, achar soluções imprevisíveis e criar maneiras imaginativas de se preencher o vazio, com corpos, vozes, cantos” (Simas e Rufino, 2019, p. 14).

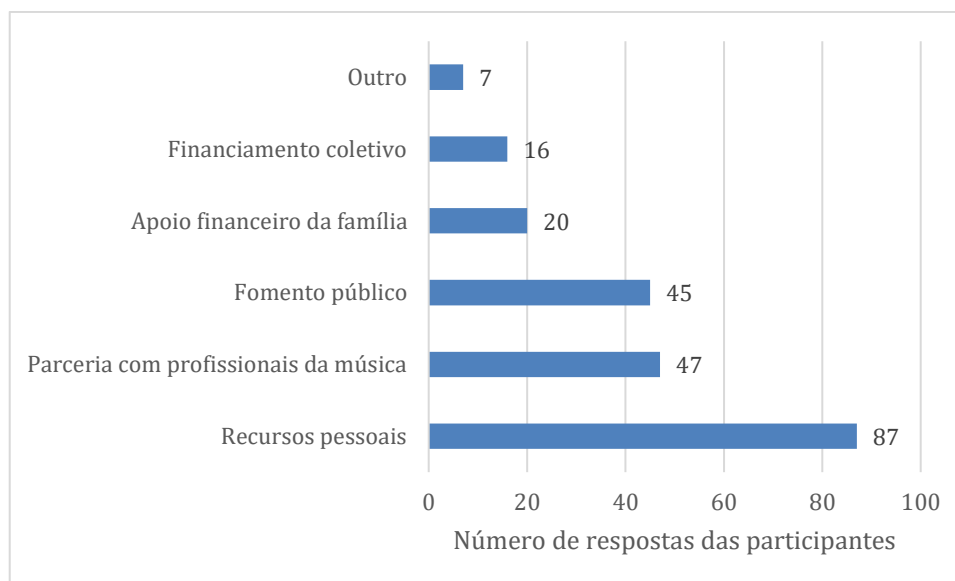
No contexto aqui analisado, essas frestas e síncopes se expressam em práticas concretas de viabilização da gravação autoral, como a combinação de recursos escassos, a ativação de redes de apoio, o uso criativo de tempos disponíveis, a negociação de trocas não monetárias e a adaptação contínua a interrupções, atrasos e imprevistos. Distantes de trajetórias lineares ou previamente planejadas, os processos de gravação descritos são marcados por descontinuidades e rearranjos, nos quais a persistência do fazer musical se sustenta justamente na capacidade de operar nessas brechas.

Essa formulação da cultura de síncope se aproxima das “táticas e astúcias” propostas por Michel de Certeau (1998), sendo articulada aqui para a análise de práticas improvisadas e descontínuas adotadas por artistas mulheres e de gêneros dissidentes na construção de condições materiais para a gravação de suas produções autorais em Brasília. Como afirmam Simas e Rufino (2019), as culturas de síncope atuam por meio de “estripulias que venham a rasurar a pretensa universalidade do cânone. Transgredi-lo não é negá-lo, mas sim encantá-lo, cruzando-o a outras perspectivas. Em outras palavras, é cuspi-lo na encruza” (Simas e Rufino, 2019, p. 6). Para viabilizar o registro de composições, elas e elus recorrem a estripulias, arranjos provisórios, combinações circunstanciais de recursos e negociações que se entrelaçam com estruturas sociotécnicas, econômicas e institucionais.

Os dados do formulário digital reforçam essa dinâmica descontínua e combinatória. As respostas indicam que a gravação de produções autorais é majoritariamente viabilizada por meio de arranjos entre recursos próprios, colaborações entre pares, financiamentos

coletivos e recursos ocasionais obtidos por editais públicos (Gráfico 17). O uso de recursos pessoais aparece como a principal fonte, apontada em 87 respostas. Em seguida, surgem parcerias com profissionais da música (47), fomento público (45), apoio financeiro da família (20), financiamento coletivo (16) e respostas agrupadas na opção “outro” (7).

**Gráfico 17** – Recursos utilizados para gravação e lançamento de produções autorais



*Fonte: autoria própria.*

Nesse contexto, as políticas públicas de fomento podem ser compreendidas como frestas, ao ampliar o acesso aos recursos públicos. No entanto, o modelo baseado em projetos exige domínio de linguagens burocráticas e técnicas específicas. Algumas artistas afirmam que aprender a lidar com editais passou a integrar o próprio trabalho na música, reforçando a importância das redes de apoio e da circulação de informações para enfrentar assimetrias.

Das 113 participantes que responderam à pergunta, mais da metade (60) assinalaram mais de uma alternativa, indicando que a maior parte combina diferentes fontes de recursos para viabilizar suas produções. Na opção “outro”, aparecem exemplos dessas dinâmicas: “1º disco FAC, depois sempre em parceria com amigos artistas musicistas e do meu bolso. Por esse motivo também estou há 6 anos sem lançamento”; “recursos financeiros levantados a partir da própria atuação da banda”; “já realizei de formas variadas, cada trabalho ocorreu de forma diferente”; e “o primeiro pelo FAC. O restante totalmente custeado por mim”. Duas integrantes do grupo *Atitude Feminina* informaram que a gravação foi realizada “através de meu Produtor Musical DJ Raffa Santoro”.

Esses arranjos combinatórios podem ser lidos também à luz do ensaio clássico de Marcel Mauss (2007 [1923–1924]) sobre a dádiva. O autor desenvolve sua reflexão a partir de estudos etnográficos de sociedades específicas, sobretudo povos da Polinésia, da Costa Noroeste da América do Norte e da Melanésia, além de referências a tradições jurídicas antigas da Europa. Nesses contextos, sistemas de troca baseados em obrigações de dar, receber e retribuir articulam dimensões econômicas, morais, políticas e simbólicas da vida social. Como afirma, trata-se de “prestações totais”, nas quais não circulam apenas bens e riquezas, mas também amabilidades, serviços e ritos:

Ademais, o que eles trocam não são exclusivamente bens e riquezas, bens móveis e imóveis, coisas úteis economicamente. São, antes de tudo, amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras, dos quais o mercado é apenas um dos momentos, e nos quais a circulação de riquezas não é senão um dos termos de um contrato bem mais geral e bem mais permanente. (Mauss, 2007 [1923-1924], pgs. 190-191).

O autor ressalta que tais princípios não se restringem a essas formações sociais, mas permeiam, de modos variados, as sociedades modernas, inclusive aquelas organizadas em torno do mercado e das instituições formais. Ao deslocar essa chave analítica para o contexto contemporâneo da música independente em Brasília, não se trata de estabelecer equivalência direta entre os sistemas descritos por Mauss (2003 [1923–1924]) e as práticas aqui observadas, mas de reconhecer a permanência de lógicas relacionais de troca e de reciprocidade que articulam economia, vínculo social e obrigação moral.

Nos processos de gravação analisados nesta pesquisa, o que circula envolve dinheiro, trabalho, tempo, conhecimento técnico, confiança, afeto e expectativa de continuidade. As parcerias entre artistas, o apoio familiar, as colaborações e os acordos informais de trabalho indicam a existência de circuitos de reciprocidade que viabilizam gravações em contextos de escassez material. Esses circuitos não eliminam assimetrias nem garantem estabilidade, mas produzem formas possíveis de sustentação do fazer artístico no cotidiano.

Assim, a viabilização das gravações autorais ocorre por meio de arranjos provisórios, acionados conforme as condições do momento. Esses modos de fazer operam de maneira sincopada, no contratempo, combinando diferentes recursos e infiltrando-se por meio de frestas abertas no interior de estruturas econômicas e institucionais mais amplas. Nessa perspectiva, as práticas mobilizadas pelas artistas podem ser compreendidas como táticas de

(re)existência que articulam regimes de dádiva, improvisos e negociações para afirmar sua permanência na cena autoral e na história da música de Brasília.

Nesses contextos, a chave analítica da dádiva permite compreender as gravações autorais como processos sustentados por vínculos, expectativas mútuas e compromissos que se estendem no tempo. A lógica da dádiva se manifesta em relações prolongadas de reciprocidade, nas quais a retribuição nem sempre é monetária nem ocorre no mesmo tempo da oferta. Um estúdio cedido, uma gravação realizada sem cobrança integral, um arranjo construído coletivamente ou um trabalho técnico oferecido “na parceria” produzem obrigações difusas, baseadas na confiança e na continuidade do vínculo. A assimetria de recursos, o acúmulo de favores não retribuídos e o desgaste relacional integram esses circuitos, apontando a dádiva como solução possível e provisória diante da escassez.

### *6.3.1 Recursos próprios, apoio familiar e financiamento coletivo*

Entre as artistas entrevistadas, a gravação fonográfica é sustentada, em grande parte, por recursos pessoais. Conforme indicado pelas respostas ao formulário digital, o investimento próprio constitui a principal fonte de financiamento dos projetos autorais. Mesmo quando há acesso a fomento público ou a campanhas de financiamento coletivo, os valores arrecadados raramente cobrem a totalidade dos custos, exigindo complementações individuais ao longo do processo. Em muitos casos, a produção se viabiliza por meio da combinação circunstancial de economias pessoais, trocas de trabalho, favores e colaborações, acionadas em redes de amizade e parentesco. O recurso financeiro, quando presente, articula-se a vínculos de confiança, reciprocidade e improviso.

Esses dados indicam que o financiamento da gravação autoral se organiza como forma social de trabalho musical, na qual a viabilização da produção depende da articulação entre esforços individuais, vínculos interpessoais e arranjos cooperativos. Gravar, nesse contexto, implica mobilizar redes, negociar apoios e redistribuir tarefas, incorporando o financiamento como dimensão constitutiva do próprio processo de trabalho.

A trajetória de Thaise Mandalla exemplifica esse tipo de arranjo. Durante a pandemia, com a interrupção das atividades presenciais, a artista decidiu investir suas economias no EP *Desplugado*, composto por quatro faixas: “peguei uma poupança que eu tinha juntado trabalhando. Eu morava na minha mãe, não pagava aluguel, então fui juntando

essa poupança e, durante a pandemia, resolvi torrar a grana gravando um álbum”. O gesto é descrito como “loucura”, revelando a assunção consciente de risco como parte das condições de continuidade do fazer musical naquele momento.

Beatriz Águida viveu experiência semelhante de investimento pessoal em sua estreia fonográfica. O primeiro disco, gravado em Curitiba em 2012, foi produzido sem orientação técnica ou apoio institucional, em um processo marcado por aprendizado solitário e alto custo financeiro. A gravação, totalmente independente, custou cerca de vinte mil reais e só foi possível por meio de um arranjo familiar, no qual diferentes parentes contribuíram financeiramente após a venda de um imóvel herdado: “minha família tinha vendido uma casa que era da minha avó, e cada um me deu um pedaço; meu avô me deu um pedaço, minha mãe me deu um pedaço, meu tio me deu um pedaço”.

O apoio familiar descrito por Beatriz Águida evidencia que os recursos mobilizados para a gravação **se inscrevem em relações duráveis de afeto, confiança e obrigação moral**, aproximando-se das lógicas da dádiva discutidas anteriormente. O investimento de familiares aparece como gesto sustentado por vínculos prolongados, viabilizando a produção artística em um contexto de ausência de outras fontes de financiamento.

Carol Nóbrega também associa o início de suas gravações à mediação familiar. O convite do irmão, produtor e multi-instrumentista Mar Nóbrega, marcou um ponto de inflexão em sua trajetória: “ele falou: ‘véi, eu vim te buscar pra gente começar a gravar suas músicas, você tem várias composições. Aqui você não vai ter como, lá eu tenho como. Vamos?’”. O deslocamento, descrito como “fazer um corre”, implicou deixar Itacaré, onde vivia, e retornar a Brasília, sua cidade de origem. Passou a morar com o irmão, que assumiu a produção musical do trabalho. Dessa parceria nasceram os *singles* *Eu Sou da Lua* e *Zen* e o EP *O Encontro*, lançados em 2021, durante a pandemia.

No caso do EP, que reúne três faixas, a viabilização ocorreu por meio de uma campanha de financiamento coletivo nas redes sociais. Em meio à pandemia de covid-19, o processo foi marcado pela fragmentação espacial e temporal do trabalho, com gravações à distância: “a gente não ensaiou, enquanto banda, pra gravar esse álbum. Não nos vimos. Fizemos um ensaio, na verdade, só de cordas e sopros”. As gravações presenciais ocorreram em um estúdio à época de pequeno porte. A artista descreve o processo como leve e cooperativo: “do jeito que eu gosto, sem muita burocracia”.

Esses relatos indicam que a possibilidade de investir recursos próprios ou de contar com apoio familiar e redes próximas é desigualmente distribuída. O acesso a economias pessoais, a famílias com condições de apoio ou a parcerias técnicas disponíveis conforma um campo de desigualdades, no qual as artistas partem de posições distintas para viabilizar suas gravações autorais.

A experiência de Alessandra Terribili reforça a combinação entre apoio coletivo e investimento pessoal. Seus dois primeiros EPs, *Curto Pavio* (2015) e *Outras Manhãs* (2019), foram financiados de forma colaborativa por meio da plataforma Benfeitoria. Segundo a artista, a primeira campanha teve maior adesão, em razão do caráter de novidade do formato à época. “O primeiro mais que o segundo. Eu tenho a impressão que as pessoas... ‘ah, novidade, caramba!’”. Embora as recompensas estivessem previstas, o engajamento se deu sobretudo pelo desejo de apoiar a realização do trabalho. A arrecadação permitiu cobrir custos relevantes, exigindo ainda complementação com recursos próprios, especialmente no segundo projeto, que já não contava com o apelo da novidade.

As experiências com financiamento coletivo revelam seu caráter ambíguo. Essas campanhas ampliam temporariamente as possibilidades de arrecadação, operam como táticas acionadas em contextos de escassez institucional e demandam capital social, engajamento prévio de redes e disponibilidade para mobilizar apoios.

As falas reunidas neste subtópico exemplificam situações em que a gravação de obras autorais se viabiliza por meio de arranjos provisórios, combinando recursos próprios, apoio familiar, colaborações e financiamentos pontuais. Esses arranjos variam conforme as condições materiais, os vínculos disponíveis e o momento de cada projeto. Em comum, expressam a naturalização da assunção de riscos individuais, financeiros e emocionais, como condição de permanência no campo musical. O autofinanciamento e a mobilização de redes afetivas tornam-se elementos estruturantes da produção autoral independente.

### 6.3.2 *Parcerias, reciprocidade e “broderagem”*

Para além do autofinanciamento e do apoio familiar, a viabilização de gravações autorais envolve a ativação de parcerias que operam como dispositivos de passagem entre a criação individual e a materialização de projetos fonográficos. Nessas dinâmicas, redes de amizade, colaboração técnica e confiança suprem lacunas financeiras e produzem

reconhecimento, estímulo criativo e legitimação da autoria, especialmente em momentos iniciais da trajetória. Entre artistas em início de carreira, o incentivo externo frequentemente atua como gatilho para a organização do trabalho musical, convertendo processos dispersos de composição em projetos estruturados de gravação.

Layla Jorge relata que o estímulo de colegas foi decisivo para o processo que resultou no lançamento de seu primeiro álbum: “alguns fatores motivaram o processo de gravação; um deles foi, com certeza, estímulo e apoio de pessoas de fora”. Ela cita Rhenan Soares e Victor Curado como principais apoiadores: “eles já tinham botado fé, já estavam construindo isso com a gente”. A artista associa esse suporte à abertura de um fluxo criativo intenso, que resultou em mais de cem composições em um único ano. “Foi como se tivesse aberto uma barragem criativa. Eu passava o dia inteiro, e só queria fazer isso”, afirma. O apoio externo foi, assim, decisivo para transformar a escrita dispersa em projeto estruturado.

A gravação do primeiro trabalho autoral de Thaise Mandalla, *Ao Vivo no Clube do Choro* (2018), se estruturou a partir de um arranjo colaborativo que operou como mediação entre sua atuação como instrumentista e a afirmação de sua autoria. O projeto nasceu do encontro com o técnico Frango Kaos, que naquele momento buscava testar um novo equipamento e produzir algo no Clube do Choro. “Juntou a fome com a vontade de comer”, lembra Thaise. O convite ocorreu quando ele ainda a conhecia apenas como baterista; ao longo do processo, passou a conhecer suas composições e a incentivou a organizar um projeto próprio. A partir desse estímulo, surgiu a Mandalla’s Band, voltada ao *blues*, gênero que passou a explorar em composições autorais.

Nesse arranjo, o técnico assumiu funções que excederam a dimensão estritamente técnica, coproduzindo o show, disponibilizando equipamentos e mobilizando uma rede de colaboradores responsáveis pela iluminação e pelo som. A bilheteria cobriu parte dos custos, e a realização do projeto dependeu da redistribuição de trabalho e de recursos viabilizada pelas parcerias: “se eu fosse pagar todo mundo, não teria como”. Thaise descreve essa experiência como marco de legitimação simbólica de sua autoria: “foi uma pessoa muito importante pra me colocar nesse lugar, de não me sentir usurpadora”.

Anna Moura relata trajetória semelhante no que diz respeito à centralidade das redes de confiança para a viabilização de suas primeiras gravações. Um amigo “conseguiu um dinheiro e falou: ‘vamos num estúdio gravar suas músicas pra você poder ter o seu próprio dinheiro’”. Dessa experiência, descrita como “bem underground”, resultou uma tiragem

artesanal de cem CDs. A gravação aparece, nesse caso, como desdobramento direto de um vínculo relacional, no qual o incentivo material se articula ao reconhecimento da autoria e à expectativa de continuidade do trabalho musical. Essa lógica colaborativa se manteve em produções posteriores, como no EP *Dois Acordes*, realizado com *A Banda Delas*.

A relação com a Casa com a Música, no Rio de Janeiro, expande esse circuito de reciprocidade para uma dimensão coletiva e institucionalizada, ainda que informal. Anna conta que chegou ao espaço após uma turnê, “com violão nas costas e mala de rodinha”, e foi acolhida por um grupo de artistas que se tornaram sua “família”. Situada na Lapa, a Casa com a Música é descrita como “quilombo cultural Milton Nascimento”, reunindo estúdio, produtora e sindicato dos compositores. Nesse ambiente, gravou *Imagina* (2020) e *O Corre* (2020), com arranjos de Tuninho Villas e produção fonográfica e artística de Nathália Calvet. O processo, segundo ela, se sustentou em vínculos de confiança, acolhimento e compartilhamento de responsabilidades.

Essa lógica se manteve na gravação de *Zelo* (2020), realizada em parceria com Nathália Calvet e Mar Nóbrega: “a gente tem essa parceria superprodutiva. A gente trabalha inclusive com técnica de luz, iluminação e roadagem. Es três”. O grupo compartilhou funções e decisões criativas, operando por meio da acumulação de papéis e da negociação constante de tarefas, de modo a garantir a realização do trabalho em condições limitadas: “fizemos durante a pandemia, tipo, mega por vídeo chamadas e tudo mais. E aí, a gente conseguiu gravar essa música”.

Nos relatos de Laady B e Litieh, as parcerias aparecem associadas de modo mais direto à infraestrutura técnica da gravação, sobretudo na relação com estúdios e produtores que compartilham investimentos e riscos. Nessas experiências, a colaboração não se organiza apenas em torno do incentivo criativo ou do acolhimento simbólico, mas envolve a negociação concreta de recursos, tempo de estúdio e trabalho especializado, viabilizando a continuidade da produção fonográfica em contextos de restrição financeira.

No caso de Laady B, o estúdio *Black Monster*, localizado próximo à sua residência, desempenhou papel decisivo no início de suas gravações. Segundo a artista, o processo foi sustentado por investimentos conjuntos, articulando recursos próprios e aportes do estúdio: “foi tudo investimento, tanto meu quanto da *Black Monster*”. A proximidade territorial e a relação de confiança estabeleceram condições para a realização das gravações, transformando o estúdio em parceiro ativo do projeto, e não apenas em prestador de serviço.

Litieh descreve arranjo semelhante. Após gravar o primeiro álbum com recursos do FAC e o segundo de forma independente, passou a viabilizar suas produções por meio de parcerias informais com estúdios e produtores, acionadas conforme as possibilidades do momento: “eu até tenho tentado fundos, mas como acaba que eu faço tudo, inclusive ficar de olho nos editais, fica difícil”.

Esses relatos indicam que, em determinadas trajetórias, a relação com estúdios e profissionais técnicos assume a forma de arranjos híbridos, situados entre a prestação de serviços e a cooperação baseada em confiança e afinidade artística. O compartilhamento de investimentos, a flexibilização de pagamentos e a disposição para colaborar produzem frestas que tornam possível a gravação autoral, ao mesmo tempo em que evidenciam a dependência dessas iniciativas em relação à posição ocupada no campo, à disponibilidade de vínculos e à circulação em determinados territórios e circuitos profissionais.

No relato de Márcia Tauil, as parcerias aparecem articuladas a práticas de cuidado e sustentação em contextos de vulnerabilidade, ampliando o sentido das redes colaborativas para além da viabilização técnica da gravação. Durante a pandemia, período marcado por fragilidade pessoal e instabilidade generalizada no campo musical, a artista contou com a ajuda de amigos para viabilizar as gravações, permitindo a continuidade da produção mesmo diante de limitações físicas e emocionais. Desde então, sua trajetória fonográfica se manteve constante. Entre 2020 e 2025, lançou dois álbuns completos, oito EPs e mais de trinta *singles*.

No campo musical independente, esse conjunto de práticas é frequentemente nomeado por categorias nativas. A “broderagem”, termo mobilizado por Dani da Silva, condensa esse modo funcionamento no qual a remuneração monetária é parcial ou integralmente substituída por colaborações, favores e apoios. O álbum *enCântaro*, de Dani da Silva, exemplifica esse modo de produção sustentado por circuitos de reciprocidade.

Gravado com recursos próprios e apoio de parcerias de longa duração, o trabalho foi viabilizado pela participação espontânea de colegas da cena. A engenheira de som e instrumentista Débora Zimmer assumiu a mixagem e a masterização “por afinidade”, sem cobrança financeira: “ela não me cobrou absolutamente nada, foi uma broderagem”. Outros amigos também participaram do processo. Ricelly Lopez produziu uma faixa e mixou outras duas, enquanto Mória assumiu a produção geral e exerceu papel decisivo no incentivo ao lançamento: “ele me pilhou muito”, conta.

Inicialmente concebido como single, o projeto se expandiu para EP, com todas as faixas gravadas de forma intensiva, “na tora”, como descreveu a artista. As apresentações de lançamento contaram com apoio das unidades do Sesc e com a participação gratuita de músicos da cena: “a galera tocou gratuitamente, na broderagem, cabuloso”. Nessas circunstâncias, a ausência de contratos formais é compensada pela mobilização de vínculos pessoais, identificação estética e compromisso coletivo, permitindo que a produção avance mesmo sem orçamento estruturado.

Derivado do inglês *brother*, que significa literalmente “irmão”, no masculino, o vocábulo aciona uma gramática relacional marcada por proximidade, lealdade e confiança. Sua circulação inscreve essas práticas em um repertório linguístico atravessado por referências masculinas, que passa a operar como matriz de inteligibilidade para o trabalho coletivo, independentemente da diversidade de trajetórias, identidades e posições ocupadas pelos sujeitos que o mobilizam. À luz das formulações de Judith Butler (2003), essa persistência pode ser compreendida como efeito da reiterabilidade das normas de gênero, reproduzidas no plano da linguagem e das práticas discursivas que organizam reconhecimento e pertencimento no interior dos campos sociais.

A estabilidade dessas categorias decorre menos de sua adequação às experiências singulares do que de sua repetição continuada, que tende a naturalizar determinadas referências e a torná-las operativas como regimes de sentido. Nesse enquadramento, a “broderagem” torna visível como formas de cooperação fundamentais à sustentação da cena autoral independente permanecem ancoradas em gramáticas linguísticas generificadas, mesmo quando acionadas por sujeitos cujas experiências escapam a essas matrizes.

Considerado no conjunto do subtópico, o uso dessa categoria evidencia que parcerias, reciprocidade e trocas informais constituem táticas de sustentação do fazer musical, acionadas no intervalo entre oportunidades institucionais, no contratempo das políticas públicas e nas frestas abertas pelas redes de afinidade. Esses modos de fazer operam como formas provisórias de permanência no campo, desigualmente acessíveis conforme a posição ocupada, o capital social acumulado e a circulação em determinados circuitos.

### 6.3.3 Políticas públicas: oportunidades e limites

O acesso a políticas públicas de fomento representa, para muitas artistas, uma das poucas possibilidades de viabilizar gravações autorais em escala profissional, marcando um momento de virada simbólica e material. Thabata Lorena recorda que o apoio do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC) foi decisivo para o início de sua trajetória fonográfica. O álbum *Novidades Ancestrais* (2014) e o DVD homônimo (2017) foram realizados com recursos do programa, o que possibilitou ampliar o alcance da produção autoral e consolidar sua presença na cena. “Eu acho que se não tivesse esse apoio, dificilmente eu teria lançado isso aí, ainda mais no período que foi”.

A experiência de Alessandra Terribili reforça o caráter parcial e complementar desses recursos. O álbum *Tempo Leve* (2022), realizado com apoio do FAC, exigiu aportes adicionais e a colaboração de amigos: “Foi FAC, mas também tive que completar com recursos do bolso”. A artista observa que poucas pessoas conseguem acessar esse tipo de financiamento e que não há garantia de continuidade: “eu gravei o meu disco com recursos do FAC, mas eu não vejo muitas perspectivas de conseguir fazer isso de novo”. Em sua avaliação, o fomento público é fundamental para manifestações culturais que não se alinham a lógicas estritamente mercadológicas, mas, na prática, depende da articulação com economias de reciprocidade e do trabalho sub-remunerado de colaboradores. “Os amigos fazem essa e quebram essa, né? Eles vêm com um valor que não é o que eles mereceriam”.

Laady B também destaca o papel das políticas públicas na consolidação de trajetórias independentes. Após uma série de lançamentos autogeridos e parcerias com estúdios, foi contemplada com recursos da Lei Paulo Gustavo. A artista ressalta a importância de aprender a lidar com os processos de inscrição e escrita de projetos: “você tem que entender desse processo de fomento. Muita gente não tem acesso a isso mesmo”. Apesar da burocracia e da concorrência, considera importante insistir e não desacreditar.

Nesse contexto, as parcerias contínuas e os vínculos de confiança entre artistas e produtoras aparecem como mediações para o acesso aos editais. A relação entre Anna Moura e Nathália Calvet exemplifica esse tipo de colaboração; o encontro reconfigurou a trajetória profissional da artista. O trabalho conjunto se expandiu para iniciativas diretamente relacionadas ao acesso às políticas públicas, como o curso *Meu Primeiro FAC*, ministrado por Naiara Lira. “Ela falou: ‘vocês duas vão fazer esse curso aí, porque vocês vão passar’”.

O relato corrobora que o acesso ao fomento público não prescinde de redes prévias de colaboração, mas frequentemente se apoia nelas, articulando formação técnica, confiança mútua e divisão de tarefas. Essa dinâmica se repete na atuação de Martinha do Coco, em parceria com Cleudes Pessoa: “é a minha produtora, que tá até hoje comigo. Ela que fez a inscrição, escreveu o projeto, e a gente foi contemplado”. A artista associa a longevidade da parceria à confiança e à partilha de responsabilidades. O vínculo entre as duas transformou o acesso ao fomento em processo coletivo de escrita, produção e execução.

As respostas ao formulário digital indicam que, de modo geral, as artistas conhecem as políticas públicas de fomento à cultura. O Fundo de Apoio à Cultura (FAC) aparece como principal instrumento de financiamento no Distrito Federal, com 93 citações, seguido pela Lei Paulo Gustavo e pela Política Nacional Aldir Blanc, lembradas 28 vezes cada. A Lei Rouanet (25) e a Lei de Incentivo à Cultura (16) também foram mencionadas, enquanto iniciativas como Funarte, Conexão Cultura, Sesc e Caixa Cultural surgem de forma mais pontual. Essa distribuição mostra a centralidade do fomento distrital no financiamento da música autoral em Brasília e o alcance mais restrito de políticas federais ou privadas.

Grande parte das respondentes já acessou algum tipo de apoio público, especialmente por meio do FAC, seja como proponente, integrante de equipe ou convidada em projetos de terceiros. Outras relataram nunca ter conseguido aprovação, mesmo após diversas tentativas. Há ainda quem tenha participado de projetos como “perfil de pontuação”, em razão de critérios raciais ou territoriais. Esses relatos indicam que o fomento alcança o conjunto da cena, mas de forma desigual, marcada por assimetrias de acesso, recorrência de determinados nomes e diferentes níveis de familiaridade com os mecanismos institucionais. Essas diferenças se expressam tanto no acesso recorrente aos recursos quanto na capacidade de elaborar projetos formalmente competitivos, revelando que a desigualdade não está apenas na aprovação final, mas nas condições de entrada no jogo institucional.

Os projetos realizados com recursos públicos são diversos e incluem gravação de álbuns, EPs, DVDs, clipes, coletâneas e a realização de turnês, festivais e ações formativas. Em vários casos, os editais possibilitaram o primeiro registro autoral. Leis emergenciais, como a Aldir Blanc e a Paulo Gustavo, aparecem associadas de maneira recorrente à manutenção da produção durante e após a pandemia. Ao mesmo tempo, algumas respondentes relatam atrasos nos repasses e a necessidade de complementar os orçamentos com recursos próprios para concluir os trabalhos.

As críticas às políticas públicas se concentram em quatro aspectos principais. O primeiro diz respeito à competição intensa e à percepção de baixa rotatividade entre os contemplados. O segundo refere-se à burocracia, expressa em editais extensos, linguagem técnica e exigências rigorosas de prestação de contas. O terceiro envolve a gestão, com menções a critérios considerados confusos, falhas de comunicação e pouco diálogo com a comunidade artística. O quarto diz respeito à desigualdade territorial, com pedidos de maior atenção às regiões periféricas e de maior presença da música autoral local em eventos de grande porte. Também aparecem críticas à terceirização da gestão por Organizações Sociais e à redução de políticas de acessibilidade.

Quando questionadas sobre possíveis melhorias, as artistas sugerem medidas como ampliação do número de vagas, criação de editais contínuos, simplificação dos processos de inscrição e formação de pareceristas mais preparados. Outras defendem políticas voltadas à formação de público para a música autoral e a criação de calendários regulares de eventos, inspirados em experiências internacionais. Entre as propostas específicas para compositoras e cantoras, destacam-se editais voltados a mulheres, cotas nos editais gerais, festivais que articulem nomes consagrados e emergentes, além de linhas de apoio para ensaios, manutenção de instrumentos e circulação em equipamentos culturais.

Outras demandas envolvem formação e profissionalização, bem como políticas de valorização da música local em rádios, em grandes eventos e em meios de comunicação. De forma geral, as respostas associam o fortalecimento da música autoral à consolidação de políticas públicas contínuas, com regras bem definidas, calendário estável e diálogo permanente entre artistas e poder público.

Ainda que reconhecidas como fundamentais, as políticas públicas de fomento são vividas pelas artistas mais como frestas do que como estruturas estáveis de sustentação. Elas possibilitam entradas pontuais, ampliam a visibilidade e viabilizam projetos específicos, mas exigem, para sua efetivação, a articulação constante com outras táticas de (re)existência, como a autogestão, a broderagem e as redes de apoio que sustentam o fazer musical no cotidiano da cena autoral independente de Brasília.

#### **6.4 Redes de solidariedade e alianças**

Emília Monteiro, primeira artista entrevistada nesta pesquisa, reconhece as dificuldades de consolidar uma carreira autoral em Brasília e observa que, “na maior parte das vezes, as pessoas têm que sair para se projetar nacionalmente”. Diante desse cenário, ela descreve um modo de agir sustentado pela constância e pela decisão de seguir fazendo, mesmo quando os efeitos parecem limitados. Trata-se, segundo ela, de um “trabalho de formiguinha”. Para explicar esse princípio, recorre à imagem do beija-flor que tenta apagar um incêndio: “a floresta pegando fogo, todo mundo indo embora, e o beija-flor indo ao rio, pegando um pouquinho de água e colocando no fogo. A onça fala: ‘Por que você está fazendo isso? Você não vai conseguir apagar esse fogo’. E o beija-flor responde: ‘Eu não vou conseguir apagar o fogo todo, mas estou fazendo a minha parte’”.

Essa metáfora sintetiza práticas observadas nesta pesquisa entre artistas da cena autoral independente de Brasília, caracterizadas por ações parciais, reiteradas e frequentemente coletivas, que operam no cotidiano, por meio de gestos que se acumulam ao longo do tempo. Convites, escutas, apoios, compartilhamentos de saberes, presenças em shows, indicações, parcerias e gestos de incentivo compõem um conjunto de práticas que pontuais ou informais que produzem efeitos cumulativos e relacionais. Essas ações não se organizam como estratégias, mas como táticas dispersas, bricoladoras, adaptativas, conforme oportunidades e vínculos disponíveis.

Essa dinâmica pode ser compreendida à luz da noção de “antidisciplina” proposta por Michel de Certeau (1998), que se refere às formas pelas quais sujeitos que não controlam as estruturas institucionais inventam maneiras de habitá-las, usá-las e desviá-las no cotidiano. Para o autor, trata-se de práticas microscópicas, criativas e bricoladas, que não anulam as disciplinas, mas operam em seus interstícios, compondo redes difusas de ação.

É nesse jogo assimétrico que se revelam as micro-resistências presentes em práticas cotidianas aparentemente banais, como a arte de conversar, de circular, de aprender, de compartilhar saberes ou de cozinhar coletivamente. Para De Certeau (1998), essas práticas constituem “formas sub-reptícias que são assumidas pela criatividade dispersa, tática e bricoladora dos grupos ou dos indivíduos presos agora nas redes de ‘vigilância’”, compondo, no limite, “a rede de uma antidisciplina” (p. 42).

No contexto desta pesquisa, a antidisciplina manifesta em redes de solidariedade, alianças, negociações e arranjos colaborativos. As artistas inventam maneiras de existir e

seguir produzindo a partir do uso situado dessas estruturas, combinando recursos escassos, vínculos sociais e práticas ordinárias. Ao longo desta seção, analiso como essas redes de solidariedade e alianças se constroem a partir de práticas como aprender em conjunto, prestigiar produções de outras artistas, compartilhar referências, ajudar a viabilizar gravações e criar espaços de apoio mútuo. Essas ações geram uma rede de antidisciplina que sustenta a produção musical autoral e a permanência na cena independente de Brasília, especialmente para mulheres e pessoas de gêneros dissidentes.

#### *6.4.1 Artistas-produtoras: criando espaços para circular*

Diante da escassez de espaços dedicados à música autoral em Brasília, mulheres e pessoas de gêneros dissidentes frequentemente assumem também a função de produtoras, criando eventos e espaços de circulação para suas próprias produções e as de outras artistas. Dani da Silva define essa atuação a partir da figura da “artista-produtora”: “Percebo que aqui no DF, e eu acho que em vários lugares acontece isso, tem artistas produtores. Eu sou uma artista-produtora, produzo eventos também”. Produzir, nesse contexto, não se restringe a viabilizar apresentações, mas implica criar condições de encontro na cena.

Para Dani, a produção de espaços está diretamente ligada ao fortalecimento coletivo. “Não é todo lugar que você tem essa abertura pra mandar o seu som autoral. Mas eu percebo que tem vários pequenos produtores que vão fazendo seus pequenos eventos pra galera se sentir à vontade”. Ao criar oportunidades para si, essas artistas criam também oportunidades para outras cantoras, compositoras e instrumentistas. “A gente não quer só tocar. A gente gosta de ver artistas tocando. É massa essa veia de produtor que a gente tem, porque a gente vai se fortalecendo”. As práticas descritas se inserem, assim, em redes associativas que articulam criação artística, colaboração e usos cotidianos da cidade.

Esses espaços de circulação podem ser compreendidos, a partir de David Harvey (2014), como arranjos heterotópicos: iniciativas concretas e provisórias, produzidas no cotidiano, nas quais outras formas de convivência, trabalho e circulação se tornam momentaneamente possíveis. Em diálogo com Simone Luci Pereira (2017), observa-se que a cidade atua como elemento estruturante das práticas musicais-midiáticas, definindo circuitos, redes de colaboração e disputas por reconhecimento.

Ao organizar saraus, festivais e eventos independentes, artistas-produtoras de Brasília produzem usos específicos do espaço urbano, criando circuitos próprios e formas alternativas de inserção na cidade, sustentadas por redes de solidariedade. Esses espaços se aproximam da noção de “territorialidades sônico-musicais”, proposta por Herschmann e Fernandes (2023), gerando novas cartografias urbanas e reconfigurando ritmos, fluxos e significados do cotidiano. “Com esta noção de ‘territorialidades sônico-musicais’ busca-se valorizar a importância da música e das inúmeras sonoridades presentes no cotidiano das cidades para os processos de reterritorialização que serão realizados pelos atores” (Herschmann e Fernandes, 2014, p. 13).

A atuação de Dani da Silva exemplifica esse processo. A artista participa da realização do *Sarau Di Quinta*, em Taguatinga e na Ceilândia, e integra projetos e coletivos voltados à música feita por mulheres, como o festival *Sonora* e a *Rede Mulheragem*. Suas experiências revelam modos de produção baseados no compartilhamento de tarefas e recursos, unindo trabalho e amizade: “é difícil fazer só, mas se a gente fizer um evento, nós cinco, a gente consegue”.

Beatriz Águida, por sua vez, destaca os saraus como ambientes que priorizam a escuta e o convívio. “Você vai lá, toca uma música, a galera tá escutando, não é um bar. Você foi lá porque queria ouvir som, poesia, se conectar, conhecer gente nova, trocar som, trocar caneta”. Para ela, esses encontros, especialmente entre mulheres e pessoas LGBTQIAPN+, criam formas próprias de pertencimento e trocas criativas. “Rolava muito sarau na *Casa Ipê*, que hoje é a *Casa Akotirene*. Rolava a *Sonora*, de compositoras. Rolava a *Casa Frida*, em São Sebastião. Aqui no Plano, sempre foi muito devagar”.

No Guará, o *Mulheral* constitui uma experiência duradoura de articulação entre arte, política e ocupação de espaços. Mariana Camelo relata que o coletivo surgiu a partir de um sarau organizado em 2014 no Café Quintal, espaço que funcionou por alguns anos como ponto de encontro de artistas locais. O evento, inicialmente vinculado ao Mês das Mulheres, consolidou-se e passou a integrar o calendário cultural da região. “O *Mulheral* virou uma marca muito forte. Era um sarau que juntava várias vertentes artísticas: música, poesia, artes visuais. No mesmo evento, tinha exposição, mostra de esquetes, recitação e atrações musicais”. Para Mariana, o coletivo foi também espaço de aprendizado político e pessoal. “Lá eu pude entender, aprendi sobre feminismo, aprendi sobre política, entendi que era importante as mulheres se unirem para que a gente fosse ouvida”.

Ainda no Guará, Mariana cita o bar *Alquimia* como um dos principais pontos de referência do circuito alternativo: “ tipo o templo do *underground* e do autoral de Brasília. Tem rolado muito festival de rock, inclusive com bandas de fora. s vezes, bandas que tocaram na *Infinu* estão tocando também no *Alquimia*”. Esses espaços são descritos como locais de intercâmbio e continuidade. “A gente tem que criar os nossos espaços. E  um movimento que eu vejo acontecendo aqui em Brasília, as pessoas inventando seus rols e contando com a internet. Mas nada se compara a tocar para a galera”.

A *Infinu* aparece em diversas falas como outro núcleo ativo desse circuito, abrigando apresentaes autorais. Carol Nóbrega menciona o espaço entre os lugares que fortalecem artistas LGBTQIAPN+ e do meio alternativo, ao lado de eventos como o festival *Bocadim*, o *Sofar Sounds*, o *Sarau Secreto* e o *Festival do Guará*.

A trajetória de Dara Alencar segue a mesma lógica de autogestão e colaborao. Em 2020, a artista criou o evento *Dara Convida*, reunindo música, artes visuais e culinária artesanal, em uma proposta que articulava diferentes linguagens. Produzido sem patrocínio, o evento contou com o apoio de amigos e comerciantes locais. O mesmo princípio orientou o show de lançamento de seu EP, viabilizado com apoio de vizinhos e de um técnico de som que forneceu palco e iluminao por valor simbólico. Os relatos evidenciam formas de produo baseadas em redes locais e na mobilizao de recursos disponíveis: “Requer tempo, requer dinheiro, mas foi um envolvimento muito legal”.

Por fim, Dani da Silva observa que, nos últimos anos, produtoras e produtores têm demonstrado maior ateno  diversidade nos palcos e bastidores. Para elu, essas mudanças decorrem tanto da atuao de movimentos sociais quanto de exigências presentes em editais e instituies públicas. “Até os próprios editais do FAC trazem essas questões”. O processo de escrever projetos aparece, assim, como espaço de aprendizado e reflexão. “Quanto mais a gente escreve e tem que se atentar para essas pautas, a gente vai expandindo a consciência de que, pra produzir um evento, não dá pra chamar um tanto de amigo tudo parecido com você”. Segundo Dani, essa reflexão precisa alcançar também o campo artístico. “Não tem como fazer arte e não pensar diversidade”.

Os relatos indicam que a atuao como artista-produtora constitui um mecanismo de organizao do trabalho musical na cena autoral independente de Brasília. Criar eventos e espaços de circulao opera simultaneamente como tática de sobrevivência, estratégia de legitimao simbólica e infraestrutura afetiva de acolhimento. Ao mesmo tempo em que

ampliam possibilidades de visibilidade e escuta, essas redes transferem para as próprias artistas a responsabilidade pela sustentação da cena, implicando investimento contínuo de tempo, trabalho e energia emocional.

#### 6.4.2 “*Você toca muito*”: incentivos, acolhimento e legitimação

As redes de solidariedade e alianças descritas pelas artistas operam também como instâncias cotidianas de legitimação mútua e acolhimento, que se desdobram em incentivos, trocas de saberes, práticas de escuta e gestos de validação.

A trajetória de Litieh exemplifica a importância do aprendizado compartilhado nesse processo. Ela recorda o encontro com Wilson Bebel como um marco formativo e legitimador. “Ele virou assim daquele jeitão dele: ‘guria, tu tem talento, vem cá, deixa eu te mostrar umas coisas’”. O convívio se deu por meio de uma pedagogia informal, baseada na observação, na escuta e no comentário coletivo sobre performances e repertórios. “A gente ficava horas assistindo um DVD do Michael Jackson, depois da Elis Regina, ou do Djavan, e ele ficava ali comentando, e eu ávida por tudo aquilo”. Essas práticas cotidianas funcionaram como espaços de aprendizado técnico.

O incentivo aparece também como forma de acolhimento afetivo, especialmente para mulheres em trajetórias marcadas por interrupções, cansaços e períodos de invisibilidade. Para Litieh, “a grande força de ser mulher na arte é encontrar mulheres que vão falar ‘vem cá, que massa, vamos juntas’”. A imagem do rio, evocada por ela, traduz a ideia de continuidade sustentada coletivamente: “a gente é um rio, pode até passar por períodos de seca, mas não para de correr”.

O reconhecimento mútuo se manifesta ainda em práticas de prestígio entre pares. Martinha do Coco destaca a importância de acompanhar o trabalho de outras mulheres como forma de aprendizado e reciprocidade. Esse reconhecimento não se limita ao plano discursivo. No trabalho de campo, observei Martinha do Coco atravessar a cidade, desde o Paranoá até Taguatinga, para assistir ao show de lançamento de Thabata Lorena: “eu gosto muito de ouvir, de ver o que tá tocando naquela música, o que não é, o que é”.

Thaise Mandalla também defende a legitimação mútua como tática de permanência: “o caminho é a gente se ouvir, se prestigiar, se produzir, se emaranhar, se validar, e fazer a

nossa cena”. A validação entre pares é uma forma de sustentação simbólica e política capaz de compensar parcialmente a ausência de reconhecimento institucional ou mercadológico.

Como tática de ampliação da circulação da música autoral local, Alessandra Terribili utiliza o espaço da rádio onde trabalha como canal de difusão. No programa *Rádio Pião*, ela insere músicas de artistas de Brasília como trilha instrumental, atualizando constantemente uma lista própria. Dos 28 programas realizados até o momento da entrevista, apenas um repetiu artistas da capital. No especial de Ano Novo, colocou “Leve”, de Tatá e Danu, ao lado de canções de artistas de projeção nacional. Para ela, a questão não reside na rejeição do público, mas na falta de visibilidade das produções independentes: “eu não acho que seja culpa das pessoas, porque, quando a Anitta lança um som novo, fica todo mundo curioso”. São essas ações dispersas e inventivas que sustentam, em grande medida, a continuidade da produção autoral, ao criar espaços de escuta, validação e circulação onde o reconhecimento não depende exclusivamente de métricas, mercado ou instituições formais.

#### 6.4.3 “Uma abre campo pra outra”: colaborações e circulação entre pares

As colaborações entre artistas surgem, com frequência, de modo espontâneo, a partir de convites, afinidades e encontros ocasionais que se transformam em parcerias criativas. Thaise Mandalla observa que a circulação da música independente depende cada vez mais da construção de parcerias horizontais e de convites recíprocos: “produzir a gente e produzir os outros. Uma abre campo pra outra, e a gente vai se convidando”. A artista descreve esse movimento como um processo em cadeia, no qual cada colaboração amplia as possibilidades de atuação e circulação: “tenho visto cenas do Brasil muito legais acontecendo, de gente que tá despontando. A própria Letícia Fialho é uma que tá entrando nessa cena negra do Brasil, maravilhosa, com JP, Anna Tréa, Bia Ferreira, Ellen Oléria. Eles se convidam, né?”.

Thaise detalha como essas dinâmicas se materializam, a partir da participação cruzada em shows e projetos: “no meu show, você participa; no seu show, eu participo. E aí vão fazendo essa rede, porque tem afinidade de trabalho, e vão se alavancando”. A circulação, nesse sentido, não se organiza por trajetórias individuais isoladas, mas por meio de redes de colaboração que conectam artistas em diferentes momentos de carreira, sustentadas por reconhecimento mútuo e afinidades estéticas e políticas.

Esse princípio de colaboração se expressa também em convites pontuais que dão origem a processos criativos compartilhados. Ànna Moura recorda que a música *Pesa Lua* nasceu de convite de Kirá para que escrevesse a parte poética da canção: “ele havia escrito, mas sentia vontade de ter uma poesia, e sempre que pensava nisso, pensava em mim”. O convite incluiu também Letícia Fialho, formando uma parceria que se constituiu de maneira orgânica, sem planejamento prévio. Segundo Ànna, o processo foi sustentado pela confiança e pelo reconhecimento das capacidades criativas envolvidas, exemplificando como as parcerias se estabelecem na cena autoral de Brasília a partir da afinidade e da colaboração.

As escolhas de parceria também expressam posicionamentos profissionais e estéticos. Alessandra Terribili afirma que tem priorizado formações em que mulheres ocupem posições de direção e visibilidade: “agora, eu quero ver bandas de maioria feminina ou meio a meio, em que uma mulher esteja dirigindo, coordenando, cumprindo esse lugar de mais visibilidade”. Ao convidar a baixista e produtora Paula Zimbres para dirigir seus projetos, Alessandra desloca deliberadamente a centralidade das decisões. “Ela que dirige, escolhe quem quer no projeto, eu não interfiro”.

Emília Monteiro, por sua vez, destaca a representatividade feminina no repertório de seu disco, composto majoritariamente por obras de mulheres ou por parcerias entre mulheres e homens. “Acho que as mulheres como compositoras também não têm, assim como os ritmos do Norte, uma representatividade forte dentro da Música Popular Brasileira”. A escolha do repertório, segundo ela, está vinculada a princípios feministas e de representatividade. O álbum inclui composições de Ângela Brandão, Dona Onete, Ellen Oléria, Márcia Tauil, Simone Guimarães e Sueli Mesquita.

Dani da Silva relaciona esse movimento de convites e colaborações a transformações mais amplas observadas no campo musical após a pandemia de covid-19. “Muita coisa mudou. Você vê artistas periféricos tocando com artistas famosos do Plano Piloto, e vice-versa”. Elu menciona shows que reúnem músicos em diferentes estágios de carreira, como apresentações que articulam artistas consolidados, em consolidação e iniciantes. “Gente que já tá super na cena com gente que tá no meio e gente que tá começando. Mas todo mundo é do DF, então todo mundo se fortalece”.

As parcerias se multiplicam também em festivais e eventos coletivos, frequentemente organizados em torno do formato “convida”. Essa circulação entre pares opera como tática

de fortalecimento da cena autoral, permitindo ampliar visibilidade, criar alianças e produzir reconhecimento sem depender de mediações institucionais ou mercadológicas.

#### 6.4.4 Criando “egrégoras”: formações coletivas e profissionalização

Na cena autoral independente de Brasília, a formação artística e a profissionalização se constroem de modo situado, a partir da prática, da circulação em redes e de aprendizados compartilhados em contextos informais e coletivos. À medida que essas experiências se acumulam, as redes de apoio e solidariedade descritas nos subtópicos anteriores passam a produzir formas mais estáveis de organização do trabalho musical. A profissionalização emerge, assim, como processo contínuo, construído na articulação entre criação artística, circulação, aprendizagem técnica, escrita de projetos, gestão e ação coletiva.

Como observa Pilar Acosta (2019), pesquisadora e cantora que integrou a programação do festival *Brasília Somos Nós*, projetos insurgentes têm como condição inerente a solidariedade. O processo de (re)existência de mulheres protagonistas se constrói, assim, a partir de ações comuns que promovem a fala, a escuta e o cuidado mútuo:

O direito a ser, a vir-a-ser, a existir, constrói-se, então, como processo de reexistência. Isso se dá na medida em que, ao aquilombarem-se em projetos comuns, mulheres protagonistas costuram tramas de uma humanidade em outros termos, uma humanidade realizada pelo (auto)cuidado, e apresentam soluções práticas para o exercício da justiça como restauradora dessa humanidade. (Acosta, 2019, p. 153)

No contexto desta pesquisa, mulheres e pessoas de gêneros dissidentes “aquilombam-se” em projetos comuns que articulam formação, visibilidade e inserção profissional. O projeto *Dona Imperatriz*<sup>71</sup>, idealizado por Thabata Lorena e realizado com recursos do FAC-DF, exemplifica essa dinâmica ao articular a trajetória individual da artista à busca por visibilizar a produção intelectual de outras mulheres, reunindo mulheres negras, lésbicas, trans e pessoas não binárias. Segundo Thabata, objetivo é “tirar as mulheres desse reduto muito coletivo, onde elas estão se dissolvendo por uma coisa maior, e começar a bater cabeça pela história de cada uma”.

---

<sup>71</sup> Perfil do projeto Dona Imperatriz no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/donaimperatriz/>. Acesso em 14 dez. 2025.

Ao longo de duas edições, realizadas em 2021 e 2024, o *Dona Imperatriz* estruturou ciclos formativos que combinaram oficinas, mentorias e investimento direto na produção das participantes, incluindo gravações, ensaios fotográficos e eventos públicos de apresentação. Thabata define o projeto como uma “egrégora” de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes, isto é, uma formação coletiva sustentada por objetivos comuns, vínculos afetivos e circulação de saberes. Somadas as duas edições, foram impulsionadas treze artistas, com o lançamento de onze músicas autorais e a realização de três eventos públicos, envolvendo profissionais de diferentes áreas da cadeia produtiva da música.

Essa articulação entre formação, visibilidade e profissionalização aparece também no *Se Lança, Mana!*<sup>72</sup>, idealizado por Leticia Fialho e Larissa Umaytá. Realizado com recursos do FAC-DF, o projeto lançou, em 2023, cinco compositoras do Distrito Federal que ainda não tinham músicas autorais disponibilizadas em plataformas digitais, oferecendo gravação, clipe e ensaio fotográfico. O projeto apareceu também em respostas ao formulário digital, mencionado como ponto de inflexão profissional para participantes que passaram a ter suas músicas registradas, lançadas e circulando. A iniciativa responde a uma lacuna percebida na cena, como aponta Carol Nóbrega: “vejo bastante mulher na cena, mas não vejo que tenha uma articulação de mulheres em si, de mulheres juntas, fazendo coisas juntas. Esse *Se Lança, Mana!*, por exemplo, é um projeto foda”.

A dimensão formativa dessas iniciativas não se restringe à criação artística ou à visibilidade autoral, estendendo-se também aos bastidores da produção musical. Em relatos, as áreas técnicas de som, iluminação e roadagem aparecem como espaços marcados por desigualdades de gênero e por experiências recorrentes de constrangimento, assédio e deslegitimação. O projeto *Introdução à Técnica na Prática*<sup>73</sup>, coordenado por Mar Nóbrega e realizado com recursos do FAC-DF em dezembro de 2025, surge como resposta a esse cenário ao propor formação técnica de pessoas LGBTQIAPN+ nesses setores. Segundo Mar, o objetivo é criar ambientes mais seguros, ampliar oportunidades de trabalho para a comunidade, tornado a área técnica “um lugar mais afetivo e receptivo pra todo mundo”.

---

<sup>72</sup> Perfil do projeto *Se Lança, Mana!* no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/selancamana/>. Acesso em 14 dez. 2025.

<sup>73</sup> Perfil do projeto *Introdução à Técnica na Prática* no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/itpbsb/>. Acesso em 14 dez. 2025.

Esses processos formativos incluem ainda aprendizagens relacionadas à organização coletiva e à atuação política. O grupo *União Cantoras de Brasília*, criado em novembro de 2024 a partir de um encontro preparatório para o *1º Fórum de Cantoras do Distrito Federal*, exemplifica esse movimento. Inicialmente constituído como grupo de WhatsApp, o coletivo passou a funcionar como espaço de articulação, no qual circulam informações sobre shows, oficinas, políticas culturais, audiências públicas e oportunidades de trabalho. Dessa rede resultaram iniciativas como o evento Canto e Conto (Figura 9), realizado em março de 2025, e a criação do grupo *Escritório/Associação Cantoras Brasília*, voltado à construção de entidade representativa.

**Figura 9** – Show *Canto e Conto* no Espaço Cultural Renato Russo



Fonte: grupo *União Cantoras de Brasília* no WhatsApp.

Nesse conjunto de experiências, a noção de “egrégora” permite compreender como formação, profissionalização e organização política se entrelaçam em práticas coletivas que extrapolam a lógica individual da carreira artística. Sustentadas por redes de solidariedade, essas iniciativas produzem infraestruturas simbólicas, técnicas e afetivas que tornam possível a permanência de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes na cena musical do Distrito Federal. Mais do que projetos pontuais, configuram modos de fazer e de existir que articulam cuidado, trabalho e criação como táticas (re)existência em um campo marcado por escassez institucional e desigualdades estruturais

## 6.5 Plataformização da música e (in)visibilidade digital

Em um bar de Brasília conhecido por sua programação independente, a artista se apresentava cercada por um público que conversava, bebia e transitava entre as mesas. A música se misturava aos sons do ambiente, compondo um regime de escuta que não demandava silêncio nem atenção exclusiva. Durante o show, gravei um trecho da performance, no qual a artista inseria uma música autoral em meio a um repertório de canções conhecidas. Publiquei o vídeo nos *stories* do Instagram e marquei a artista. Poucos segundos depois, ainda em cena, ela recebeu a notificação e compartilhou o registro em seu próprio perfil na mesma plataforma.

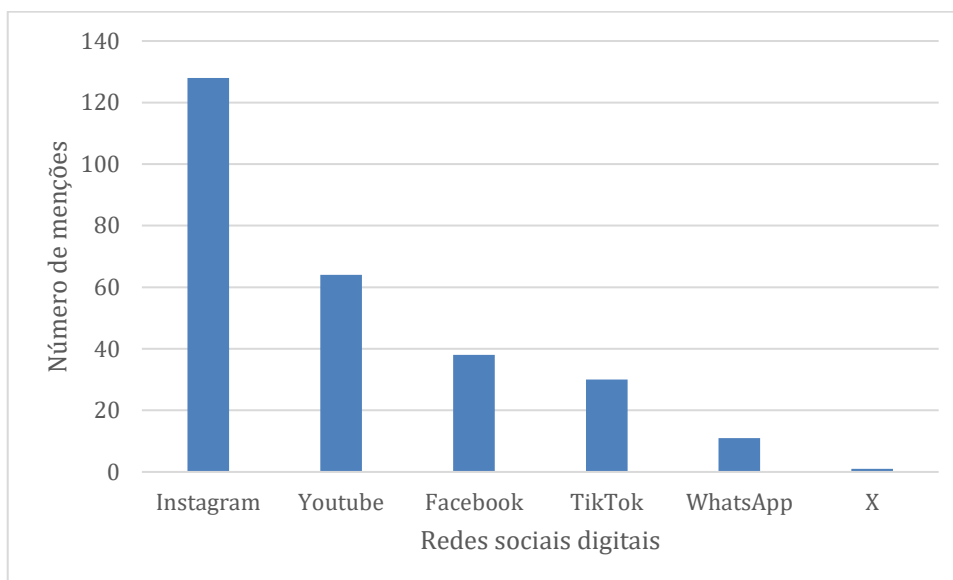
A situação observada dialoga com a adoção, nesta pesquisa, da definição de cena musical como redes sociotécnicas, compostas por atores humanos e não humanos que atuam de forma articulada em diferentes ambientes (Sá, 2014). A performance no bar, o registro em vídeo, o compartilhamento em redes sociais e a circulação quase imediata desse conteúdo permitem compreender como a cena musical independente de Brasília se constitui por meio de relações que se distribuem entre espaços presenciais e digitais.

Nessa configuração, artistas, públicos, espaços de apresentação, dispositivos móveis, plataformas digitais e sistemas algorítmicos integram um mesmo arranjo relacional, no qual a música circula, ganha visibilidade e é escutada a partir de múltiplas mediações. Ao longo desta investigação, as plataformas e redes sociais digitais aparecem como elementos constitutivos dessas redes sociotécnicas, incidindo sobre os modos de divulgação, circulação e escuta da produção musical autoral

É nesse contexto que os dados empíricos do formulário permitem observar como essas redes sociotécnicas se materializam em escolhas e táticas cotidianas das artistas em relação às plataformas digitais. Em respostas ao formulário, o Instagram aparece como a principal ferramenta de divulgação utilizada pelas artistas, citado por 128 participantes (Gráfico 18), funcionando como “portfólio”, como uma “uma vitrine necessária para ter contato com o público e abrir portas” e como “uma central de informações para shows, divulgação, acesso ao merchandising, lançamentos”. Em seguida estão o YouTube, com 64 menções, o Facebook, com 38, e o TikTok, com 30. Já o WhatsApp foi citado em 11 respostas, geralmente associadas à comunicação direta com público e contratantes. Apenas uma pessoa menciona o X (antigo Twitter). A maioria das respostas aponta o uso articulado

entre diferentes ferramentas. Também são citados o “boca a boca”, a “lista de amigos e amigas” e a criação e manutenção de “grupos seletos”.

**Gráfico 18**– Redes sociais utilizadas pelas participantes para divulgação na música



*Fonte: autoria própria.*

A maioria descreve as redes sociais digitais como principal meio de visibilidade e de divulgação da produção musical. As artistas utilizam expressões como “fundamental”, “essencial”, “importantíssimo”, “muito relevante” e “facilitador” para indicar que estar nas redes se tornou parte das condições de existência profissional. Embora reconheçam a importância dessas plataformas, as artistas relatam cansaço, falta de tempo e dificuldade em manter presença digital constante. As redes aparecem como recurso indispensável e, ao mesmo tempo, como fonte de sobrecarga e dependência: “É necessário para manutenção do trabalho, mas exaustivo”. As redes também são descritas como espaço de construção de vínculos, de fortalecimento da base de fãs, e de ampliação do alcance para além das fronteiras espaciais: “acredito que gere acessibilidade ao meu trabalho, me conectando com públicos além Brasília” ou “no mundo afora”.

Ao mesmo tempo, a reprodução de desigualdades via curadoria algorítmica, a exigência de atualização constante para sustentar visibilidade e a incorporação do marketing digital como parte constitutiva do fazer musical produzem desgaste, cansaço e tensões, levando artistas a buscarem equilíbrios possíveis entre criação, exposição e cuidado. Nesta

seção, analiso como essas práticas musicais-midiáticas são apropriadas, negociadas e tensionadas no cotidiano da música autoral independente em Brasília.

### 6.5.1 “Playlists são o jabá de hoje”: nichos e curadorias algorítmicas

No contexto da plataformação da música, a escuta passa a ser mediada por curadorias algorítmicas, envolvendo a gestão da visibilidade e a adaptação a lógicas de recomendação que atravessam a atuação artística contemporânea. Alessandra Terribili sintetiza essa percepção ao afirmar que “as playlists são o jabá de hoje em dia”. Para ela, as plataformas reproduzem dinâmicas históricas da indústria fonográfica, nas quais determinados repertórios permanecem à margem: “são as músicas oferecidas indiscriminadamente pra você, usuário de plataforma. A minha música nunca vai ser”. Ao rememorar sua trajetória entre o disco físico e o *streaming*, relata que, embora tenha disponibilizado suas obras nas plataformas apenas em 2020, isso não se traduziu em maior alcance: “o meu trabalho é pouco acessado”. Em sua avaliação, o algoritmo exclui artistas que fazem determinados sons, deslocando a responsabilidade da escuta para as estruturas de mercado: “não são as pessoas que têm mau gosto, a culpa é do mercado, ele escolhe”.

A fala de Alessandra permite compreender a atuação das plataformas de *streaming* como instâncias centrais de curadoria e hierarquização da escuta, nas quais sistemas algorítmicos operam como mediadores ativos da visibilidade musical. Como discutem Moreira, Araujo e Polivanov (2024), a escuta contemporânea é progressivamente datificada, organizada por sistemas de recomendação que classificam repertórios, orientam descobertas e produzem assimetrias de circulação entre artistas.

Além da lógica algorítmica, Alessandra afirma que alcançar novos ouvintes com repertório autoral é especialmente difícil, comparando que seria mais fácil ser ouvida gravando canções de Belchior do que lançando músicas próprias. Soma-se a isso dificuldades técnicas de operação das plataformas: “Eu não sei lidar com plataforma de *streaming*, inclusive mal uso essas plataformas. Eu uso toca disco. Eu escuto um disco inteiro”. Sem recursos financeiros ou domínio técnico para investir em divulgação, descreve o processo como frustrante, marcado por acúmulo de esforço e pouco retorno.

Essas dificuldades reiteram que o acesso técnico às plataformas não se traduz automaticamente em condições equitativas de circulação. Embora a publicação seja

facilitada, a visibilidade permanece condicionada a lógicas opacas de recomendação, que tendem a privilegiar determinados padrões sonoros, comportamentais e mercadológicos, reproduzindo desigualdades já presentes na indústria musical.

Litieh aborda essa dinâmica a partir da pressão por atualização contínua: “o mercado está dizendo como funciona, você precisa alimentar o seu *streaming* o tempo todo”. Para ela, a ausência prolongada impacta diretamente a visibilidade, tornando o ambiente digital “quase como uma coisa meio descartável”. Layla Jorge relata que o lançamento de seu álbum ocorreu quase exclusivamente no *streaming*, mesmo estando vinculada a uma gravadora, enquanto suportes físicos, como o vinil, permanecem como “artigos de luxo” restritos a nichos e a custos elevados: “Se a gente saiu em rádio foi porque correu atrás”. Carol Nóbrega acrescenta que a facilidade de gravar gerou saturação de lançamentos, tornando o *marketing* uma exigência do trabalho artístico: “a gente tem que ter um bom *marketing* hoje em dia”.

Os relatos apontam para a incorporação de uma lógica de atualização contínua como condição de permanência nas plataformas. Como observam Moreira, Araujo e Polivanov (2024), os sistemas de recomendação operam a partir da produção constante de dados, induzindo artistas a alimentar regularmente o sistema para manter alguma relevância algorítmica. Nesse contexto, a visibilidade passa a depender não apenas da obra, mas da capacidade de sustentar ritmos de lançamento e de presença contínua nas plataformas.

Dara Alencar reconhece que, apesar das facilidades técnicas, a música autoral continua difícil de sustentar sem visibilidade ou apoio externo. Para ela, a escuta frequentemente depende de mediações midiáticas ou de colaborações: “vai te ouvir porque você tá cantando com alguém conhecido, ou porque a música está em algum lugar midiático, numa propaganda, numa *playlist*”. Essa centralidade das *playlists* como mediação da escuta atribui às plataformas o papel de *gatekeepers* contemporâneos, nos quais curadorias algorítmicas e humanas se combinam na definição do que circula (Moreira, Araujo e Polivanov, 2024). Nesse cenário, a inserção em lista de reprodução funciona como mecanismo privilegiado de descoberta, aproximando-se de práticas históricas de promoção, mas agora reorganizadas por infraestruturas digitais e critérios algorítmicos.

Nesse contexto, a construção de um público amplo a partir do zero é vista como rara e, muitas vezes, vinculada à sorte ou a investimentos que nem todas podem realizar. Ainda assim, Dara relativiza a lógica massiva ao destacar a existência de nichos: “também são rentáveis, talvez não em números massivos, mas continuam sendo um público”. Para ela,

ocupar esses espaços implica aceitar outras escalas de circulação e reconhecimento: “às vezes, a gente acha que, por não estar consumindo o que é de massa, está indo contra a maré. Eu acho que não, a gente está nadando em outros rios”.

A valorização dos nichos indica uma relação ambígua com a lógica algorítmica dominante. Se, por um lado, as plataformas tendem a favorecer dinâmicas de massificação, por outro, também permitem formas de circulação segmentada, nas quais públicos específicos são alcançados por meio de curadorias mais restritas. Como apontam Moreira, Araujo e Polivanov (2024), essa segmentação não elimina as assimetrias, mas redefine as escalas de visibilidade e reconhecimento possíveis.

De forma articulada, os relatos sugerem que as plataformas operam simultaneamente como possibilidade e limite. Se ampliam o acesso à publicação, também produzem novas formas de desigualdade e exigem das artistas competências que extrapolam a criação musical. Diante desse cenário, as artistas não apenas utilizam as plataformas, mas aprendem a lidar com suas lógicas, desenvolvendo compreensões práticas sobre o funcionamento dos algoritmos de recomendação. Ainda que não dominem tecnicamente esses sistemas, constroem leituras situadas sobre seus efeitos, ajustando expectativas, estratégias e formas de circulação da música autoral.

#### 6.5.2 “*Já vi gente adoecer por causa disso*”: redes sociais e marketing digital

A divulgação em redes sociais digitais tornou-se parte constitutiva do cotidiano das artistas da cena autoral independente de Brasília. Produzir conteúdo, gravar e editar vídeos, registrar apresentações, acompanhar métricas e manter presença constante nas plataformas integram um conjunto de práticas musicais-midiáticas que permeiam a criação, a circulação e a sustentabilidade da produção autoral. As falas indicam que essas práticas são atravessadas por exigências de visibilidade e critérios mercadológicos que produzem desgaste e levam as artistas a desenvolver diferentes táticas de adaptação ou negociação.

Essas práticas podem ser compreendidas como demandas decorrentes da plataformização do trabalho artístico, no qual atividades antes periféricas à criação passam a ocupar lugar central no cotidiano profissional. Como discutem Santos et al. (2024), as plataformas digitais não apenas mediam a circulação de conteúdos, mas organizam temporalidades, distribuem visibilidades e induzem formas específicas de engajamento,

convertendo presença digital em requisito permanente de atuação. Essas dinâmicas foram observadas ao longo do trabalho de campo desta investigação.

Em respostas ao formulário digital, participantes alertaram para o custo emocional da exposição em redes sociais digitais: “pra saúde mental, não é bom” e “acho que é um bom local para *networking*, mas também acaba sendo um gatilho de ansiedade por me fazer sentir dependente da validação/aprovação alheia para ver valor no meu trabalho”. Essa experiência de dependência é descrita de forma recorrente: “é impossível ser vista hoje em dia se ficarmos longe das redes. O problema é a dependência que isso gera”; “muito escravizante quando tentei postar diariamente pra manter as redes. Não gosto. Mas sei que hoje em dia o pessoal procura o trabalho da pessoa no Instagram”.

A recorrência de termos como “dependência”, “gatilho de ansiedade” e “escravizante” indica que a visibilidade mediada por plataformas é vivida como condição ambígua, simultaneamente necessária e adoecedora. O reconhecimento, no contexto investigado, não se dá apenas pelo alcance do trabalho musical, mas também pela exposição contínua de si, produzindo formas de avaliação permanente que incidem sobre a autoestima e a percepção de valor do próprio fazer.

O tema da produtividade também surgiu associado à lógica de atualização constante e à pressão por resultados, como escreveu uma participante: “as redes sociais têm, para mim, um impacto negativo, porque elas funcionam em uma lógica em que me sinto refém da quantidade em detrimento da qualidade, nos obrigando a produzir conteúdo o tempo todo”. As respostas também apontam dificuldade de converter visibilidade em retorno financeiro e sentimento de frustração e de desânimo. Essa ênfase na quantidade e na constância dialoga com o que Santos et al. (2024) descrevem como lógicas de otimização e performance induzidas pelas plataformas, nas quais a produção cultural passa a ser avaliada por métricas de engajamento, frequência e responsividade. A criação musical, nesse contexto, é tensionada por critérios que nem sempre correspondem aos tempos e aos valores atribuídos à qualidade artística pelas próprias artistas.

Como revela Alessandra Terribili, essas exigências nem sempre se ajustam aos modos de vida e às trajetórias das artistas. Ela utiliza as plataformas apenas para divulgar seus projetos e percebe que esse uso restrito é penalizado pelo sistema: “Eu só utilizo para divulgação, daí o algoritmo não gosta de mim. É sempre o *card*, a música nova. Nunca estou de biquíni. Não interajo muito também. Acho que sou meio prejudicada”. Para ela, as

plataformas demandam uma exposição constante e performática, incompatível com seu modo de vida. “Eu não consigo ser essa pessoa, não tiro foto na academia, não faço foto do que estou fazendo. E eu tenho a impressão de que o algoritmo te cobra isso.”

Essa cobrança, segundo ela, se traduz também em ansiedade, especialmente em momentos de lançamento. “Toda vez que eu posto alguma coisa, sobretudo se for uma música nova, fico naquela nóia acompanhando. Será que isso tá bem aceito? Eu odeio cada vez que eu tenho que postar, porque eu fico noiada”. Alessandra descreve essa experiência como um julgamento público permanente, resumido na imagem de “colocar a alma à prova no ‘tribunal do Facebook’, como dizia Tom Zé”. A artista iniciou sua trajetória como cantora em 2011, período em que a divulgação de shows e lançamentos já havia migrado majoritariamente para o ambiente digital. “A gente já não pregava cartazes nas universidades, nos pontos de ônibus, nos bares. Já era muito centrado no Facebook, depois foi migrando para o Instagram”.

Alessandra compara esse momento com as formas de mobilização estudantil que conheceu antes de atuar profissionalmente na música: “Era uma relação pessoal, mas direta. A gente sabia aonde ir, conhecia os espaços de circulação”. Para ela, a imprensa perdeu parte de sua capacidade de mobilização, passando a operar sobretudo como instância de legitimação simbólica. Cita o exemplo de um show em homenagem a Belchior que realizou no Clube do Choro de Brasília: “Quando a imprensa começou a divulgar, os ingressos já estavam esgotados. Ou seja, esgotei só com a ação de rede social”.

Nesse sentido, a presença em veículos de comunicação contribui mais para a construção de portfólio do que para o alcance efetivo de público: “Pra gente, pro autoral, deve fazer quase nenhuma diferença, fora você construir portfólio”. Já as redes sociais digitais aparecem como meio de alcance mais restrito, porém mais direcionado: “Você entrega um negócio bem certo, pra quem é seu amigo ou pra quem gosta do seu trabalho e que vai querer te dar essa força e tá lá pra te acompanhar” Entre as ferramentas disponíveis, Alessandra identifica o WhatsApp como a mais eficaz: “É o que funciona mais, justamente por ser a rede de vínculos mais próximos. Às vezes, eu mando lista de transmissão duas vezes, e dá um boom na venda de ingresso”.

Diante das pressões por desempenho, é comum as artistas buscarem aprender a lidar tecnicamente com as plataformas, incorporando operações sociotécnicas e práticas de marketing digital ao cotidiano de trabalho. Lítieh relata que passou a fazer cursos de

divulgação voltados a artistas, nos quais compreendeu aspectos do funcionamento das redes que reorganizaram sua rotina. O aprendizado técnico relatado pela artista aponta a incorporação de competências sociotécnicas ao trabalho musical, deslocando parte da responsabilidade pela circulação e pelo alcance para os próprios sujeitos. Esse processo tende a individualizar problemas estruturais das plataformas, fazendo com que limitações sistêmicas sejam enfrentadas como desafios pessoais de capacitação e adaptação.

Nesses cursos, constatou, por exemplo, que as publicações no *feed* do Instagram não são entregues de forma cronológica. “Pra você, talvez, hoje chegue uma coisa que eu postei há um ano atrás; e o que eu postei hoje, chegue depois”. Essa lógica afeta diretamente a divulgação de shows. “Às vezes eu quero ver tal show, aí quando você vê, já passou”. A artista também observa a instabilidade das plataformas e seus limites como meio exclusivo de comunicação. “Acho que quem se dá melhor no lance de divulgação é quem tem e-mail, né? Porque o e-mail sempre chega. O Instagram não, o Facebook não.” A fala aponta para a necessidade de combinar diferentes canais e para a percepção de que as redes não garantem previsibilidade nem continuidade.

Mariana Camelo descreve uma relação ativa e diversificada com as plataformas digitais. Mantém presença no Instagram, TikTok e Facebook, adequando a divulgação aos públicos que frequenta. “Meu *rock* de velho, tem muita gente mais *old school* que ainda usa Facebook, então eu divulgo lá também”. Distribui suas músicas nas plataformas de *streaming* e utiliza os shows como extensão dessa circulação. “Toco nos bares, voz e violão. Sempre aproveito, levo uma plaquinha com *QR Code* e com arroba”. Em contextos em que o repertório autoral tem menos espaço, Mariana articula *covers* e composições próprias como táticas de visibilidade. “Aí eu toco coisas que me influenciam e, no meio, enfio uma música minha. Falo: eu sou compositora, tenho trabalho autoral”. O contato presencial desperta curiosidade e gera novas conexões. “A pessoa tá lá de bobeira, curtindo o rolê dela, e de repente fala: ‘opa, que legal, deixa eu conferir’. E começa a me seguir”.

Além da divulgação presencial, Mariana estuda as redes digitais como ferramenta de trabalho, atuando de forma intuitiva, mas atenta às métricas. “Faço uma lista de conteúdos e assuntos que quero abordar, mas não um cronograma especial. Eu sempre analiso minhas métricas, vejo o que tá dando mais certo”. Ela também observa o comportamento de outros artistas independentes, segue profissionais de marketing digital e testa publicações a partir dessas referências. Ao mesmo tempo, busca equilibrar a constância exigida pelas

plataformas com o cuidado com a criação. “Rede social é isso: o algoritmo muda o tempo todo. A gente tá sujeita ao sucesso e ao fracasso no mesmo patamar”. Mariana relata que muda de tática quando algo não funciona e procura evitar que a lógica da performance digital sufoque o prazer de compor: “A obrigação de produzir aliena a paixão de criar”.

Ao tratar especificamente do TikTok, Mariana Camelo aponta a intensificação das exigências de produção de conteúdo nessa rede social. “Eles têm aquela cobrança de postar três vídeos por dia. Quem consegue produzir vinte vídeos num dia pra postar três por dia? É insalubre”. Para ela, esse ritmo leva muitas artistas ao esgotamento. “Já vi gente adoecer por causa disso. Adoecer o lado artista, porque precisa produzir conteúdo, porque tem que viralizar”. Segundo ela, a viralização depende tanto de método quanto de acaso. “Já viralizei num vídeo que eu não queria viralizar. Nem era sobre música, era sobre autismo”.

Diante desse conjunto de pressões, algumas artistas passam a buscar modos menos exaustivos de relação com as plataformas. Entre as colaboradoras desta pesquisa que passaram a adotar formas mais intuitivas de produção de conteúdo para redes sociais está Thaise Mandalla. Após um período seguindo um planejamento previamente definido, decidiu abandonar roteiros rígidos de postagens. “Eu vi que isso me fazia mal, porque aí não era mais só a produtora e a compositora, era a estrategista”. A mudança surge como recusa à obrigação de estar permanentemente calculando e prevendo. “Aí eu falei: ‘não quero sofrer. Vai ser no *freestyle*’”.

Essa adoção de lógica improvisada reconfigura o engajamento da artista com redes sociais digitais, em resposta a exigências de presença constante e de preparação antecipada de conteúdos. Ao recusar planejamentos rígidos, Thaise não abandona a produção de conteúdo nem a circulação nas plataformas, mas busca reduzir o desgaste associado à racionalização permanente do próprio fazer. O “*freestyle*”, nesse sentido, aparece como forma de manejo da imprevisibilidade, por meio da qual a artista tenta preservar margens de criação e de cuidado sem se retirar do ambiente digital.

Desde então, a artista publica de acordo com o momento e com o próprio humor. “Hoje eu vibrei, posto”. Para ela, o improviso não significa ausência de sentido, mas outra forma de conexão com o ambiente digital. “Quando você vai no *freestyle*, você posta um negócio e vê que tá dentro do imaginário. Porque você tá no imaginário coletivo. De repente, você soltou uma palavra, essa palavra tá em voga, e aí aquele post impulsionou mais”. A

artista associa essa escolha à necessidade de lidar com a imprevisibilidade: “Eu planejei o que eu vou postar daqui a um mês. Cara, daqui a um mês, no Brasil, tanta coisa acontece”.

O abandono do planejamento rígido devolveu prazer ao processo. “Quanto mais eu puder fazer e me divertir, melhor. Porque aí, se nada der certo, eu me diverti. Já deu certo”. A leveza aparece, assim, como forma de sustentar a criação e de resistir a pressões de produtividade e de engajamento permanente. Atualmente, Thaise busca equilibrar a presença digital com o retorno às apresentações presenciais. “O que eu tô pensando é o ao vivo. É circular. É pegar, circular, tocar. Botar a cara presencial”. Após o período de isolamento, voltou a investir em shows e deslocamentos. “A gente ficou afastado, por isso comecei a estudar um pouco de marketing, essas coisas de impulsionamento, porque era o que a gente tinha. Mas agora é voltar a tocar, eu quero circular, eu quero viajar”.

Martinha do Coco reconhece a importância de estar presente nas plataformas digitais como condição de contemporaneidade. “Pra você ser contemporâneo, você tem que tá nessas histórias. E eu tô aí, nessa firmeza”. Ao mesmo tempo, relata que não sustenta essa presença sozinha. “Tenho uma equipe boa, muito boa, que tá sempre perto e nessa ajuda”. A mediação digital aparece, assim, como prática compartilhada, apoiada em redes de colaboração e em trocas intergeracionais. “A melhor coisa também é netos, os meninos jovens sabem tudo.”

De forma geral, as falas indicam que a atuação nas redes sociais digitais não é vivida apenas como meio de divulgação da produção musical, mas como um regime contínuo de trabalho, atravessado por exigências técnicas e temporais próprias das plataformas. Essas práticas ampliam oportunidades de circulação, visibilidade e conexão com o público, mas também intensificam demandas de presença, responsividade e autoexposição, produzindo desgaste e esgotamento. Diante desse cenário, as artistas desenvolvem táticas de uso e apropriação dessas plataformas, buscando preservar a saúde mental e sustentar o prazer no fazer musical em contextos marcados pela plataformização.

### 6.5.3 *“Se os números não impressionam, as portas tendem a fechar”*: critérios de avaliação e legitimação

Além de funcionarem como espaços de mediação profissional, as redes sociais digitais são utilizadas no meio musical para divulgação de serviços, prospecção de clientes e circulação de propostas. É o que se observa nas seguintes respostas ao formulário digital:

“é a rede que mais ‘vende’ o meu trabalho”, “alcança mais pessoas, e possíveis clientes”, “ainda não conseguiria, sem redes sociais, executar nenhum trabalho”, “tive retornos e trabalhos através da rede social”. Há também quem quantifique essa relação: “40% dos meus contatos profissionais vem das minhas redes”, “hoje em dia, corresponde a mais da metade do processo de contratação”. Esses relatos indicam que as redes sociais digitais operam como infraestruturas de mediação profissional, nas quais a visibilidade passa a integrar diretamente os processos de contratação e circulação de trabalho. Como discutem Santos et al. (2024), nesse contexto, as plataformas não apenas conectam artistas e contratantes, mas reorganizam os critérios de avaliação, incorporando métricas digitais como indicadores de valor e confiabilidade profissional.

O número de seguidores e o volume de interações são apontados, ainda, como critérios de avaliação e legitimação profissional: “para uma artista autoral, não ter um grande número de seguidores acaba limitando as oportunidades, já que muitos espaços avaliam o potencial de público com base nessa métrica. Se os números não impressionam, as portas tendem a se fechar”. A centralidade atribuída ao número de seguidores e às interações revela um processo de quantificação da legitimidade artística, no qual métricas de visibilidade passam a funcionar como critérios simplificados de avaliação. Nesse regime, a complexidade das trajetórias, das obras e dos percursos profissionais tende a ser reduzida a indicadores numéricos, favorecendo formas rápidas de comparação e exclusão.

Em entrevista a esta pesquisa, Carol Nóbrega relata uma ocasião em que, ao tentar fechar um contrato, ouviu que não tinha número suficiente de seguidores. “falaram: ‘ah, mas essa pessoa não tem seguidores o suficiente pra fechar’”. De acordo com ela, o reconhecimento artístico e a legitimidade passam a ser mediados pela performance nas redes sociais: “parece que o meu sucesso tá do lado das redes sociais. Parece que nada é o suficiente, a não ser que eu esteja super no hype”.

Carol associa o “hype” à combinação entre capital social e investimento financeiro. “O que leva você ao hype no Brasil? Contatos. Você precisa ter bons contatos. E dinheiro. Porque se eu tiver dinheiro, eu invisto. Invisto na minha imagem, invisto num bom marketing. Eu posso meter a banca que eu quiser”. Esse relato explicita como a performance nas redes sociais se articula a desigualdades prévias de capital social e econômico. A visibilidade digital, longe de operar como espaço neutro de reconhecimento, aparece

condicionada à capacidade de investimento financeiro e à inserção em redes de contato, reforçando assimetrias no acesso ao “*hype*” e à legitimação profissional.

O impacto positivo das redes também é condicionado, em respostas ao formulário digital, à capacidade de investir financeiramente: “Tem bom resultado quando há um investimento na plataforma. Fora isso. É bem difícil”; “É positivo, mas não totalmente eficaz para quem não tem condições de investir”; “Como não faço posts pagos e não tenho orçamento para campanhas longas, maiores e mais bem elaboradas com um profissional, tenho baixo alcance”. As falas mostram que a visibilidade nas plataformas é, em grande medida, mercantilizada, tornando-se dependente de investimentos em publicidade e em impulsionamento. Nesse cenário, o alcance orgânico tende a ser limitado, e a circulação do trabalho artístico passa a operar segundo lógicas de pagamento, o que aprofunda desigualdades entre artistas com diferentes condições materiais.

Márcia Tauil, por sua vez, descreve como o selo de verificação alterou a forma como passou a ser vista e abordada nas redes. “Um dia eu acordei com um selo azul em tudo. Fui saber por quê. Disseram que era por causa da relevância, da minha história”. Desde então, passou a receber mensagens de pessoas desconhecidas pedindo ajuda para “ganhar o selo” ou querendo realizar trabalho conjunto. “A pessoa não olha a sua carreira. Só o selinho”. O selo de verificação se torna, assim, um marcador simbólico de legitimidade, operando como atalho visual de reconhecimento nas interações digitais. Essa dinâmica desloca a atenção da trajetória artística para um signo institucional produzido pela própria plataforma, reorganizando hierarquias de valor e expectativas de profissionalismo no ambiente digital.

Segundo a artista, muitas dessas abordagens vieram, inclusive, acompanhadas de propostas para que ela gravasse canções que não dialogavam com seu estilo e sua trajetória musical. Embora considere a situação constrangedora, Márcia escuta e responde as mensagens. “Digo: ‘muito obrigada, não é meu estilo, mas continue’”. A artista demonstra incômodo com a falta de respeito e de cuidado em interações digitais.

De forma articulada, os relatos indicam que as plataformas digitais operam como instâncias de avaliação, hierarquização e legitimação profissional, nas quais métricas, selos e números de seguidores passam a mediar o acesso a oportunidades. Esses critérios, embora apresentados como indicadores objetivos, produzem efeitos desiguais sobre as trajetórias artísticas, especialmente no campo da música autoral independente.

#### *6.5.4 Construção de público: identidade e posicionamentos*

As colaboradoras da pesquisa descrevem barreiras e desafios em construir seus públicos, articulando experiências presenciais, leituras algorítmicas e escolhas sobre com quem desejam dialogar. Thaise Mandalla fala da dificuldade em encontrar seu público, e de ser encontrada por ele, em meio a “essa maré de algoritmo”. Para a artista, o palco continua sendo o principal espaço de encontro, por envolver “a coisa da carne, da entrega, da energia, que nada substitui”. O palco emerge, assim, como espaço privilegiado de encontro, validação e troca afetiva, no qual a relação com o público se constrói a partir da resposta imediata e da experiência compartilhada. Diferentemente das plataformas digitais, a escuta ao vivo oferece parâmetros sensíveis que não dependem de métricas ou mediações algorítmicas.

Ao mesmo tempo, a artista reconhece que a presença física não é suficiente para alcançar novos ouvintes: “se a gente for no panfletinho, de um a um, pra conseguir chegar, a gente tem que contar com as mídias”. As falas indicam que a construção de público não é compreendida como consequência automática da obra, mas como um trabalho ativo e contínuo, que envolve decisões, investimentos de tempo e manejo de diferentes mediações. Nesse sentido, fazer música e construir público aparecem como processos indissociáveis, articulando presença presencial, leitura das plataformas e escolhas sobre circulação.

Nas redes sociais, a artista recorre a impulsionamentos e experimentações para tentar alcançar possíveis públicos. “A gente faz alguns trabalhos de impulsionamento, testa pra tentar chegar em públicos, porque eu acho que o grande desafio hoje é entender o público”, afirma. Ao receber classificações associadas a recortes de gênero e faixa etária, como a identificação de um público majoritariamente masculino e de meia-idade em conteúdos ligados ao blues, Thaise relata incômodo: “será que eles estão gostando da minha música ou estão gostando de mim? Será que eu tô sendo mais um objeto?”. Esse questionamento explicita uma tensão entre visibilidade e controle da própria imagem, especialmente quando os enquadramentos produzidos pelas plataformas incidem sobre gênero, corpo e aparência. A ampliação do alcance passa a ser acompanhada pelo risco de deslocamento do foco da obra para a pessoa, produzindo desconfortos sobre como, e até que ponto, se expor.

Nesse contexto, os relatos evidenciam uma relação marcada pela ambivalência: as plataformas digitais são percebidas como necessárias para ampliar o alcance, mas também como ambientes opacos, instáveis e atravessados por assimetrias algorítmicas. As métricas

oferecem classificações e recortes que nem sempre correspondem à forma como as artistas compreendem sua produção, gerando incerteza e desconforto na leitura do próprio público.

Carol Nóbrega também contrapõe as dinâmicas digitais à experiência do palco. “Quando as pessoas me escutam ao vivo é muito diferente de quando me escutam nas plataformas”. Para a artista, a apresentação presencial continua sendo o principal meio de difusão e consolidação de público. “Eu preciso disseminar o meu show. Quanto mais show, quanto mais as pessoas me virem, mais elas vão escutar meu álbum”.

Saraní descreve o trabalho de artista independente como processo de autogestão que exige constância e presença, inclusive nas redes sociais digitais. “Eu tô sempre alimentando a rede. Então, ‘bom dia, galera, tudo bem?’. Daqui a pouco eu ponho o link pro Spotify”. Entre as plataformas, o Instagram é apontado como espaço mais eficiente para alcançar novas pessoas. O TikTok, reconhecido como melhor em termos de alcance, exige um ritmo que ela não consegue sustentar: “é melhor, o algoritmo é mais rápido, mas eu não consigo ter um cronograma, me manter ali”. Já o YouTube demanda outro tipo de dedicação, em que “é difícil de levar as pessoas pra lá. É uma plataforma pra quem tem mais tempo pra assistir”.

Ao refletir sobre o público que deseja alcançar, Saraní enfatiza a importância da identificação e da reciprocidade. “Pessoas pretas, pessoas periféricas, pessoas LGBTQIA+, são pessoas que entendem e dialogam de alguma forma com o meu posicionamento sociopolítico”. A escuta que busca é aquela que reconhece a dimensão política de seu trabalho, demonstrando indiferença diante de críticas vindas de fora desse campo de referências. “Se uma mulher branca, conservadora, casada com militar, quatro filhos, for criticar meu trabalho... tanto faz”. A fala explicita que, para Saraní, a construção do público envolve critérios de identificação, afinidade e reconhecimento mútuo.

Laady B apresenta abordagem mais pragmática em relação à construção de público e à profissionalização na música independente. Seu objetivo é “alcançar o máximo de pessoas possível para que as pessoas vejam o trabalho e a contratem”. Para ela, a ampliação do público está diretamente ligada à capacidade de manter uma imagem coerente e um nível técnico considerado adequado: “eu tenho que estar com a voz boa, tenho que estar com o material bom, tenho que estar com uma boa aparência”. Essa leitura mais pragmática da construção de público pode ser associada à profissionalização e à empregabilidade na música independente. Nesse caso, a visibilidade aparece vinculada à coerência da imagem, à preparação técnica e à capacidade de atender expectativas do mercado.

## 6.5 Trilha sonora do capítulo

A trilha sonora deste capítulo reúne composições autorais de artistas mulheres e de pessoas de gêneros dissidentes cujas trajetórias e práticas foram mobilizadas ao longo da análise. As faixas compõem um recorte situado das táticas de (re)existência acionadas na cena autoral de Brasília na era das plataformas, sem hierarquização de formatos, gêneros ou níveis de profissionalização.

A experiência sonora funciona como dispositivo complementar de leitura e escuta, permitindo acessar dimensões discutidas no capítulo, como produção de memória, afirmação autoral, negociação com lógicas algorítmicas e persistência do fazer musical em contextos de instabilidade, bem como a constituição de redes de solidariedade. Ao reunir lançamentos que emergem dessas frestas, a trilha reafirma a música como prática situada, simultaneamente estética, política e cotidiana, articulada às estratégias de permanência e circulação analisadas ao longo do capítulo.

### *O Corre da Arte #06*

[https://open.spotify.com/playlist/4DQhFmvfwzbGr4iOa5xwdx?si=ZwQVybhlQDa\\_e8vqqnzZ5Wg](https://open.spotify.com/playlist/4DQhFmvfwzbGr4iOa5xwdx?si=ZwQVybhlQDa_e8vqqnzZ5Wg)

Boa escuta!

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Tempo de degustar corpo e canção”<sup>74</sup>

Em conversa recente a respeito desta tese, a compositora e colaboradora Thabata Lorena comparou a pesquisa acadêmica a “um doce em ponto de corte, feito em fogo baixo e com muitas horas de tacho”. A imagem permaneceu comigo ao longo da escrita destas páginas finais, como medida possível do cuidado, do tempo de maturação e do trabalho paciente exigidos por esta investigação. Entre 2020 e 2025, acompanhei mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que compõem a (e na) cena musical de Brasília. Reunir, discutir e analisar essas experiências foi tarefa lenta e artesanal, sustentada por escutas prolongadas e pela circulação de saberes de diferentes campos do conhecimento.

Ao longo desse percurso, a pesquisa se constituiu como exercício de aproximação continuada a um campo heterogêneo, marcado por práticas que articulam criação, trabalho e vida cotidiana. As trajetórias acompanhadas revelam modos de fazer música amparados por redes de colaboração, por arranjos informais de trabalho e por táticas de (re)existência (De Certeau, 1998; Achinte, 2013; Walsh, 2013; Maldonado-Torres, 2017), em um cenário atravessado por desigualdades de gênero, raça, classe e território. O que emergiu do campo foram processos em curso, negociações constantes e formas situadas de invenção e permanência que dão corpo à cena autoral independente de Brasília.

As experiências relatadas pelas colaboradoras revelam que a produção musical não se restringe ao momento da criação ou da performance. Fazer música envolve um conjunto ampliado de tarefas, que incluem gestão, circulação, divulgação, articulação de parcerias e manutenção de vínculos. Termos nativos mobilizados ao longo da pesquisa, como “o corre da arte”, “broderagem”, “equipe” e “fresta”, nomeiam práticas cotidianas por meio das quais as artistas constroem condições de continuidade para seus projetos, operando em um campo caracterizado por precariedade material e instabilidade dos circuitos de trabalho.

A dimensão territorial também se mostrou central para a compreensão da cena musical de Brasília. As artistas circulam entre diferentes regiões administrativas do Distrito Federal, enfrentando longos deslocamentos e uma distribuição desigual de infraestrutura

---

<sup>74</sup> Trecho da canção “Corpo e canção”, composta pela cantautora Leticia Fialho em parceria com Luara Learth Moreira. Disponível em <https://youtu.be/zo8WwYMmVgM>. Acesso em 17 mai. 2021.

cultural. Enquanto as áreas centrais concentram estúdios, espaços de apresentação e maior reconhecimento simbólico, outras regiões mantêm circuitos criativos intensos, ainda que com menor visibilidade institucional. Essa configuração urbana reforça dinâmicas de isolamento e exige das artistas esforços adicionais de articulação e circulação.

No ambiente digital, as plataformas de redes sociais e de *streaming* aparecem como espaços considerados “indispensáveis” para a divulgação e a visibilidade do trabalho autoral. Ao mesmo tempo em que ampliam o acesso aos meios de produção e circulação, essas plataformas impõem um ritmo contínuo de autopromoção, dependência de algoritmos e sobrecarga de trabalho. As práticas musicais-midiáticas (Pereira, 2015; 2017; Pereira & Gheirart, 2018; Pereira & Rett, 2021) desenvolvidas pelas artistas revelam, assim, uma relação ambígua com as tecnologias digitais, que operam simultaneamente como ferramentas de viabilização e como instâncias de controle e desgaste.

Esses elementos, observados de forma articulada ao longo da pesquisa, permitem compreender a cena musical de Brasília e, especialmente, sua cena autoral independente como um campo sustentado por trabalho intensivo, colaboração contínua e invenção cotidiana. Trata-se de uma cena em permanente construção, na qual a música se afirma como forma de existir, de produzir sentido e de inscrever experiências no tempo e no território.

É a partir desse percurso, ancorado em práticas, relações e negociações, que se torna possível retomar os objetivos desta tese. Longe de encerrar o campo, esse movimento busca sistematizar os principais achados da pesquisa, explicitando de que modo as experiências acompanhadas ao longo do trabalho de campo contribuíram para compreender a cena autoral independente de Brasília e as condições que permitem sua continuidade.

Nesse sentido, retomo o **objetivo geral** desta tese, que consistiu em compreender como mulheres e pessoas de gêneros dissidentes produzem, financiam, divulgam e sustentam a cena autoral independente de Brasília. Esse objetivo foi alcançado por meio do acompanhamento sistemático de trajetórias artísticas, da análise de práticas cotidianas de trabalho musical e da articulação entre entrevistas longas, formulário digital, mapeamentos e observação participante. Tal abordagem permitiu compreender a cena autoral independente como um campo de práticas em constante construção, atravessado por desigualdades estruturais, mas também sustentado por arranjos inventivos de trabalho e colaboração.

No que se refere aos **objetivos específicos**, o *primeiro deles*, voltado à descrição do perfil sociodemográfico e profissional de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que

atuam como compositoras, cantoras e/ou instrumentistas na cena musical de Brasília, foi atendido a partir da sistematização das respostas ao formulário digital. Esse mapeamento permitiu traçar um panorama das participantes, considerando aspectos como identidade de gênero, raça, faixa etária, escolaridade, funções exercidas no campo musical e local de residência no Distrito Federal, evidenciando a diversidade interna da cena e as desigualdades associadas às condições de acesso a infraestrutura, circulação e reconhecimento.

O *segundo objetivo* específico, que buscou examinar as formas de organização do trabalho musical, foi alcançado por meio da análise das práticas musicais-midiáticas relatadas pelas colaboradoras. A pesquisa evidenciou a centralidade da autogestão, do acúmulo de funções criativas, técnicas e administrativas e da mobilização de redes de apoio formais e informais. Expressões nativas como “o corre da arte” e “equipe” sintetizam esse modo de organização do trabalho, marcado pela intensificação das tarefas e pela necessidade de articulação constante para garantir a continuidade dos projetos autorais.

O *terceiro objetivo* específico, voltado à análise de como gênero, raça, classe, faixa etária e território atravessam o fazer musical e a produção autoral, foi contemplado ao explicitar desigualdades recorrentes que incidem sobre a circulação, o reconhecimento e as condições de permanência das artistas na cena musical. As trajetórias analisadas revelam que esses marcadores sociais operam de forma articulada, produzindo hierarquias e exclusões que afetam o acesso a espaços de apresentação, políticas de fomento, cachês e visibilidade, especialmente quando se consideram as diferenças entre regiões centrais e periféricas do Distrito Federal.

O *quarto objetivo* específico, que investigou o papel das tecnologias digitais e das plataformas digitais nos processos de gravação, divulgação e (in)visibilidade do trabalho autoral, foi atendido por meio da análise das práticas musicais-midiáticas desenvolvidas pelas artistas. A pesquisa demonstrou que, embora as plataformas ampliem as possibilidades de produção e circulação da música, elas também impõem exigências contínuas de autopromoção, dependência dos algoritmos e sobrecarga de trabalho, configurando uma relação ambígua, na qual viabilização e desgaste coexistem.

Por fim, o *quinto objetivo* específico, voltado à identificação das táticas de (re)existência adotadas pelas artistas para sustentar sua atuação na cena independente e afirmar autoria em um contexto de precariedade e desigualdade, foi alcançado a partir da análise das estratégias cotidianas de colaboração, troca e invenção mobilizadas no campo.

Termos como “broderagem” e “fresta” emergem como categorias nativas que nomeiam práticas de apoio mútuo e de abertura de brechas em um cenário restritivo, evidenciando modos de resistência que não se limitam à sobrevivência material, mas também produzem pertencimento, memória e afirmação simbólica.

Como toda investigação situada, esta tese apresenta limites que decorrem tanto de escolhas metodológicas quanto das condições concretas em que o trabalho de campo foi realizado. O recorte temporal e territorial, concentrado na cena musical de Brasília entre os anos de 2020 e 2025, permitiu um acompanhamento aprofundado de trajetórias, práticas e táticas mobilizadas pelas artistas, mas não autoriza generalizações diretas para outros contextos urbanos ou cenas musicais. Trata-se, portanto, de um estudo ancorado em uma realidade específica, cujos resultados devem ser compreendidos à luz dessa delimitação.

Outro limite relevante refere-se às condições em que parte significativa da pesquisa foi desenvolvida, em meio à pandemia de covid-19. As restrições à circulação e ao encontro presencial impactaram o acesso a espaços, eventos e dinâmicas da cena musical, influenciando as formas de observação e interação com o campo. Ao mesmo tempo, esse contexto intensificou o uso das plataformas digitais como meio de circulação e visibilidade do trabalho autoral, o que também moldou os dados produzidos e as experiências relatadas.

A utilização do formulário digital como instrumento também apresenta limitações. Embora tenha possibilitado alcançar um número expressivo de artistas, esse formato não contemplou plenamente experiências que demandam maior aprofundamento narrativo ou diálogo mais próximo. Como apontado por algumas colaboradoras, determinadas questões “caberiam melhor numa conversa”, indicando que a mediação digital não substitui a escuta prolongada e situada proporcionada pelas entrevistas.

Além disso, o próprio acesso às ferramentas digitais se mostrou desigual entre as participantes. Comentários deixados ao final do formulário chamaram atenção para dificuldades de navegação, preenchimento e envio de respostas, especialmente entre pessoas que possuem menor familiaridade com ambientes on-line. Essas observações indicam que futuras pesquisas podem se beneficiar da combinação de diferentes procedimentos, incluindo registros em áudio ou encontros presenciais, de modo a ampliar a acessibilidade e a diversidade de vozes envolvidas.

Um limite específico desta pesquisa diz respeito à cartografia de espaços de circulação da música autoral no Distrito Federal. O formulário digital incluiu uma seção

dedicada ao mapeamento de locais e eventos que abrem espaço para cantoras, compositoras e para a música autoral nas diferentes regiões administrativas. As respostas reunidas indicam a importância dessa dimensão espacial para a compreensão da cena musical, ao apontar circuitos de apresentação, desejos de circulação e referências compartilhadas entre as artistas, bem como a relevância de espaços descentralizados.

No entanto, ao buscar analisar sistematicamente esses dados, observei que parte significativa dos espaços citados havia encerrado suas atividades ao longo do período da pesquisa. Além disso, a própria natureza dinâmica desses circuitos, marcada por aberturas, fechamentos e reconfigurações constantes, exigiria um acompanhamento longitudinal e um aprofundamento cartográfico que extrapolavam os objetivos e o escopo desta investigação.

Diante disso, optei por não desenvolver uma análise detalhada dessa cartografia no corpo da tese, reconhecendo que tal empreendimento exigiria metodologias específicas, como observação prolongada, atualização contínua dos dados e articulação com políticas culturais locais. Esse material aponta, assim, para um desdobramento possível de pesquisas futuras voltadas à documentação dos espaços de apresentação no Distrito Federal, às dinâmicas de permanência e desaparecimento desses locais e às relações entre território, circulação artística e políticas públicas de fomento.

Reconhecer esses limites não diminui o alcance da pesquisa, mas explicita as condições de sua realização e aponta caminhos possíveis para investigações futuras. Como desdobramentos possíveis, estudos comparativos com outras cidades, análises longitudinais das trajetórias das artistas ou aprofundamentos específicos sobre políticas públicas de fomento, circulação internacional e relações entre a música e outros campos culturais podem contribuir para ampliar e complexificar a compreensão e a documentação da produção autoral independente de mulheres e de pessoas de gêneros dissidentes em Brasília.

Os encaminhamentos, as análises, as observações e as sugestões desta tese encerram o trabalho com o mesmo gesto de abertura que o originou. Que as artistas voltem a falar e propor novos caminhos, lembrando que a investigação é parte de um processo coletivo e em andamento! Sobre o que esta pesquisa transborda em mim, destaco que esta tese é um retrato de práticas musicais-midiáticas e táticas de (re)existência em curso, e que a investigação deve continuar. Dito de outra forma, o campo continua. As artistas seguem criando, tocando e lançando trabalhos. Elas e elus que foram, são e continuarão sendo Brasília.

## REFERÊNCIAS

- ABÍLIO, Ludmila Costhek; AMORIM, Henrique; GROHMANN, Rafael. Uberização e plataformização do trabalho no Brasil: conceitos, processos e formas. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 23, n. 57, p. 26–56, 2021.
- ACHINTE, Adolfo Albán. Pedagogías de la re-existencia: artistas indígenas y afrocolombianos. In: WALSH, Catherine (org.). **Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Tomo I. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.
- ACOSTA, María del Pilar Tobar. Crítica insurgente e o discurso do lado de cá: por uma ADC desde e para a América Latina. In: RESENDE, Viviane de Melo (org.). **Decolonizar os estudos críticos do discurso**. Campinas: Pontes, 2019. p. 117–144.
- ANTIGO, Mariangela Furlan; MACHADO, Ana Flávia; HENRIQUE, Jonas da Silva. O trabalho dos músicos no Brasil: uma análise das desigualdades entre 2012 e 2021. **Pesquisa e Planejamento Econômico**, Brasília, v. 54, n. 3, p. 1–30, dez. 2024.
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias**. Lisboa: Teorema, 2004 [1996].
- ARAÚJO, Marcos Wander Vieira. **Banda sinfônica de Brasília: trajetória e práticas socioculturais**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- ATTALI, Jacques. **Noise: the political economy of music**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- BARBOSA, Helen Campos. A experiência estética e as visibilidades de gêneros. **Periódicus**, n. 6, v. 1, p. 110–124, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Escrevivências de cantautoras negras baianas: a experiência estética genderizada e racializada a partir dos trabalhos autorais de Manuela Rodrigues, JosyAra, Larissa Luz e Luedji Luna**. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- BEAL, Sophia. A arte de andar nas ruas de Brasília. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 54, p. 65–83, jan./jun. 2015.
- BECKER, Howard S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Tradução de Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Mundos da arte**. Tradução de Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

\_\_\_\_\_. **Truques da escrita: para começar e terminar teses, livros e artigos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

BLACKING, John. **How musical is man**. Seattle; London: University of Washington Press, 1995 [1973].

\_\_\_\_\_. Música, cultura e experiência. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, p. 201–218, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?** Tradução de Sérgio Tadeu Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades: ensaios e etnografias**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

\_\_\_\_\_. Sobre a etnografia e sua relevância para o campo da comunicação. **Questões Transversais: Revista de Epistemologias da Comunicação**, v. 7, n. 14, 2019.

CARMO, Cleide Mara Vilela do. **Instrumentos e políticas públicas de cultura: o caso dos editais do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal no período de 2011 a 2014**. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

CARNEIRO, Angela. Compostagens do sensível: entre o chapéu e os pés, invenção de mundos. **Pesquisas e Práticas Psicossociais**, v. 15, n. 3, São João del-Rei, 2020.

CARVALHO, Guilherme Paiva. Identidade, cultura e música em Brasília. **Ciências Sociais Unisinos**, [s. l.], v. 51, n. 1, p. 10–18, 2015.

CASTRO, Beatriz Magalhães. Música no Distrito Federal: interferências, mobilidade e trânsitos numa perspectiva de cartografia musical. In: SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; CRUVINEL, Flavia Maria (org.). **Centro-Oeste**. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COSTA, Alexandra Martins; ROSA, Laila Andresa Cavalcante. Entre músicas e musicistas: a revolução virá pelo ventre. In: **SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO**, 11.; **WOMEN'S WORLDS CONGRESS**, 13., 2017, Florianópolis. *Anais eletrônicos*. Florianópolis, 2017.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **The University of Chicago Legal Forum**, n. 140, p. 139–167, 1989.

CUNHA, André Luiz Fernandes. Fotografando a geringonça sem freio: breve investigação sobre as transformações da música em Brasília desde os anos 80. **Em Tempo de Histórias**, [s. l.], n. 31, 2017.

CURIEL, Ochy. Crítica pós-colonial a partir das práticas políticas do feminismo antirracista. **Revista de Teoria da História**, v. 22, n. 2, p. 231–245, 2019.

\_\_\_\_\_. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 309–330.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DE MARCHI, Leonardo. **Plataformização da música e cultura digital no Brasil**. São Paulo: Editora UFRJ, 2023.

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

DUTRA, Henrique. **Educação e cultura de tradição oral: um encontro com a pedagogia griô**. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Tradução de Paula Siqueira e Tânia Stolze Lima. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 13, p. 155-161, 2005.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo, Elefante, 2017.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael; MELO ROCHA, Rose de; PEREIRA, Simone Luci. **A(r)tivismos urbanos: [sobre]vivendo em tempos de urgências**. Porto Alegre: Sulina, 2022.

FERREIRA, Clodomir Souza. **Impressões digitais da (in)dependência: os CDs (in)dependentes em Brasília (1990 a 2007)**. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

\_\_\_\_\_. **Comunicação e Música**. 1. ed. Brasília: FAC-UnB, 2016.

FERREIRA, Frederico Leocádio; CHRISTINO, Juliana Maria Magalhães; CARDOSO, Laura de Oliveira; NORONHA, Ana Luíza Silva. A ascensão e decadência do consumo de lives musicais durante a pandemia: uma análise sob o prisma da teoria da prática. **Cadernos EBAPE.BR**, v. 20, p. 401–416, 2022.

- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FRANCISCO, Severino. **Da poeira à eletricidade**. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.
- FRANCISS, Dib Santiago. **Neusa França: recortes de um universo musical**. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- GARSON, Marcelo. Bourdieu e as cenas musicais: limites e barreiras. **RuMoRes**, v. 12, n. 23, p. 242–261, 2018.
- GIAGIO, Ariel Borasio; MARTINO, Luís Mauro Sá. Usos da linguagem neutra na comunicação de pessoas trans: um estudo exploratório. **Esferas**, Brasília, ano 13, v. 2, n. 27, p. 1–26, maio/ago. 2023.
- GIUSTINA, Caio Pinheiro Della. **Música e gênero: a divisão sexual dos instrumentos musicais no contexto da Escola de Música de Brasília**. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002 [1959].
- GOLDENBERG, Mirian. Corpo, envelhecimento e felicidade na cultura brasileira. **Revista Contemporânea**, v. 9, n. 2, p. 77–85, 2011.
- GONZALEZ, Fernando. Reflexões sobre os conceitos de gênero musical e distinção no contexto da música experimental. **MusiMid – Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia**, v. 2, n. 3, p. 25–44, 2021.
- GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos**. Brasília: ANPOCS, 2003 [1983].
- GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. **Brasília: a capital da segregação e do controle social**. São Paulo: Annablume, 1995.
- GROHMANN, Rafael. Plataformização do trabalho: entre a dataficação, a financeirização e a racionalidade neoliberal. **Revista Eptic**, v. 22, n. 1, p. 107–122, 2020.
- GUAZINA, Liziane. Saquei qual é a tua, Brasília. In: GIUSTI, André et al. **Cinquenta anos em seis: Brasília, prosa e poesia**. Brasília: Teixeira, 2010.
- GUMES, Nadja Vladi; ARGÔLO, Marcelo. A cor dessa cidade sou eu: ativismo musical no projeto Aya Bass. **Eco-Pós**, v. 23, n. 1, p. 219–238, 2020.
- HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (org.). **Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain**. 2. ed. London; New York: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_. **Cultura e representação**. Organização de Arthur Ituassu. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 5, p. 7–41, 1995.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. Tradução de Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HERSCHMANN, Micael. **Músicas nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.

\_\_\_\_\_. Das cenas e circuitos às territorialidades (sônico-musicais). **Logos**, v. 25, n. 1, 2018.

\_\_\_\_\_; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **A força movente da música: cartografias sensíveis das cidades musicais do Rio de Janeiro**. Porto Alegre: Sulina, 2023.

HERRERA HUÉRFANO, Eliana; SIERRA CABALLERO, Francisco; DEL VALLE ROJAS, Carlos. Hacia una Epistemología del Sur. Decolonialidad del saber poder informativo y nueva Comunicología Latinoamericana. Una lectura crítica de la mediación desde las culturas indígenas. **Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación**, n. 131, 2016.

HINE, Christine. **Etnografia virtual**. Barcelona: UOC, 2004.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução: agora somos todas decoloniais? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HUTTA, Jan Simon. Territórios afetivos: cartografia do aconchego como uma cartografia de poder. Tradução de Silvana Prado. **Caderno Prudentino de Geografia**, v. 2, n. 42, p. 63–89, 2020.

JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **E-Compós**, v. 15, n. 2, 2012.

\_\_\_\_\_; SÁ, Simone Pereira de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galáxia**, n. 41, p. 128–139, 2019.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LAGO, Cláudia. Antropologia e jornalismo: uma questão de método. In: LAGO, Cláudia; BENNETI, Marcia (org.). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede**. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador: EDUFBA; Bauri, SP: EDUSC, 2012.

LEITÃO, Ana Paula B. **Valores-notícia e enquadramentos de ação coletiva no maior portal evangélico do Brasil: o caso Eduardo Cunha no Gospel Mais**. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papyrus, 1989 [1962].

LIMA NETO, Newton Vieira. **Brasília, sua gente, seus sotaques: difusão candanga e focalização brasiliense na capital federal**. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Marcos Carvalho. **Canção, estética e política: ensaios legionários**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2011.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935–952, 2014.

\_\_\_\_\_. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MACEDO, Paula Leite Antunes de; MELO, Gislane Ferreira de. Percepções sobre etarismo sofrido por músicos na visão de mulheres idosas musicistas da capital do país. **RIAGE – Revista Interdisciplinar de Artes, Gênero e Envelhecimento**, v. 6, p. 373–381, jul.–dez. 2024.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como prática e experiência. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129–156, jul./dez. 2009.

MALDONADO-TORRES, Nelson. El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial. **Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales**, n. 8, p. 26–28, 2017.

MARCUS, George E. Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. **Annual Review of Anthropology**, v. 24, p. 95–117, 1995.

- MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para a escrita: atividade de retextualização**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- MARTINELLI, Fernanda; SILVA, João Guilherme Xavier da. A cultura material da pandemia: consumo, pureza e perigo. In: **ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**, 30., 2021, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2021.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. Teoria das Mídias Digitais: Linguagens, ambientes e redes. 2. Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- MATURANA, Humberto. Convivir para conocer: biología del conocer y del aprendizaje. In: **El sentido de lo humano**. Santiago: Dolmen, 1996.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: **Sociologia e antropologia**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MAX-NEEF, Manfred. La incertidumbre de la certeza y las posibilidades de lo incierto. In: **CONGRESO INTERNACIONAL DE CREATIVIDAD**, 1., 1991, Bogotá. *Anais* [...]. Bogotá, 1991.
- MAZER, Dulce H. Retórica do passeio: a cartografia de cenas musicais como método de pesquisa. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 40., 2017, Curitiba. *Anais* [...]. Curitiba: Intercom, 2017.
- MEDEIROS, Beatriz Azevedo. **The sound of sisterhood: a study of female musicians building networks against unusual spaces in the Global South**. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.
- MCCLARY, Susan. **Feminine endings: music, gender, and sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- MCCRACKEN, Grant David. **The long interview: the four-step method of inquiry**. Newbury Park: Sage Publications, 1988.
- MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Editora Nacional; Editora da USP, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- \_\_\_\_\_; SLATER, Dom. Etnografia on e off-line: cibercafés em Trinidad. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 21, p. 41–65, jan./jun. 2004.
- MOREIRA, Alékis de Carvalho; ARAUJO, Willian Fernandes; POLIVANOV, Beatriz. Escuta datificada de música: educabilidade algorítmica e performance de gosto em plataformas de streaming musical. **Galáxia**, n. 49, p. 1–23, 2024.

- MOREIRA, Núbia. **A presença das compositoras no samba carioca: um estudo da trajetória de Teresa Cristina**. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia; BENNETI, Marcia (org.). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 71, p. 181–192, 2018.
- NASCIMENTO, Gruwer Iuri Maciel. **Casa do Cantador em Ceilândia/DF: “...faz parte da minha história...”**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- NASCIMENTO JÚNIOR, Rogério Galeno do. **O rock brasileiro dos anos 80 na construção do imaginário urbano: perspectiva de fomentação do turismo cultural**. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo: memórias**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- ODUBER PALENCIA, Eladio Antonio. **Que cidade mora na música? Estudo do imaginário das canções sobre Brasília**. 1997. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 1997.
- OLIVEIRA, Alice Roberte de. **The Digital Block: um condomínio de quitinetes na era digital**. 2025. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2025.
- OLIVEIRA, Amanda Antunes Reis Santos de. **Mulheres do rap: uma antropologia compartilhada sobre agências, performances e identidades nas periferias de Brasília**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.
- OLIVEIRA, Eduardo. A epistemologia da ancestralidade. **Entrelugares: revista de sociopoética e abordagens afins**, 2009.
- OLIVEIRA, Marcelo Carvalho de. **Para além do iTunes: a indústria fonográfica da primeira década do século XXI na perspectiva de um selo musical de Brasília**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- OLIVEIRA, Nina Puglia. **Análise socioespacial do mercado de música de Brasília – DF**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- PAULINO, Fernando Oliveira; KAFINO, Filipe Vasconcelos. A interface música e tecnologia: a internet e a cena do rock independente contemporâneo no Distrito Federal. **Políticas Culturais em Revista**, v. 4, n. 2, 2011.

- PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 337–391, jul./dez. 2014.
- PEREIRA, Simone Luci. Consumo e escuta musical, identidades, alteridades: reflexões em torno do circuito musical “latino” em São Paulo/Brasil. **Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación**, n. 128, p. 237–251, 2015.
- \_\_\_\_\_. Música, cosmopolitismos e cidades: experimentações juvenis das migrações em São Paulo. **Interin**, v. 22, n. 1, p. 23–40, 2017.
- \_\_\_\_\_; GHEIRART, Oziel. Coletivos de música eletrônica em São Paulo: usos da cidade, culturas juvenis e sentidos políticos. **E-Compós**, v. 21, n. 3, 2018.
- \_\_\_\_\_; RETT, Lucimara; BEZERRA, Priscila Miranda. Músicas e sons que ecoam pelas ruas da cidade: o evento Paulista Aberta. **E-Compós**, v. 24, 2021.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200–212, 1992.
- PROCÓPIO, Adélia de Souza; LAGO, Mara Coelho de Souza; MÜLLER, Vânia Beatriz. A(s) voz(es) de Ellen Oléria: multiplicidade, interseccionalidade e resistência em uma carreira musical. **RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 5, 2019.
- QUIJANO, Aníbal. Coloniality of power, eurocentrism, and Latin America. **Nepantla: Views from South**, v. 1, n. 3, p. 533-580, 2000.
- QUINTERO RIVERA, Ángel G. **¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”**. México; Espanha: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.
- RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.
- RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ROSA, Laila Andresa Cavalcante; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Vórtex**, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 25–56, 2015.
- SANTOS, Luiza; SILVA, Rodrigo Saturnino da; POLIVANOV, Beatriz; MOREIRA, Alékis de Carvalho; ARAÚJO, Willian Fernandes. **Imaginários sociotécnicos e plataformas digitais**. São Paulo: Intercom, 2024.

SÁ, Simone Pereira de. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JUNIOR, Jeder (org.). **Cenas musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013.

\_\_\_\_\_; BITTENCOURT, Luiza. Espaços urbanos e plateias virtuais: o YouTube e as transmissões de espetáculos ao vivo. **DOSSIÊ – Megaeventos e espaço urbano**, n. 24, v. 1, p. 1–15, 1º sem. 2014.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SILVA, Frederico A. Barbosa da; HUEB, Hilyn; MOREIRA, Raquel. O desmonte das políticas culturais federais. In: GOMIDE, Alexandre de Ávila; SÁ E SILVA, Michelle Morais de; LEOPOLDI, Maria Antonieta (org.). **Desmonte e reconfiguração de políticas públicas (2016–2022)**. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 2023.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SOARES, Frederico dos Santos; CARVALHO JÚNIOR, Osmar Abílio de; CAMPOS, Neio Lúcio de Oliveira; GOMES, Roberto Arnaldo Trancoso; GUIMARÃES, Renato Fontes. Geografia da música do Distrito Federal. **Espaço e Geografia**, v. 13, n. 2, p. 225–251, 2010.

SOARES, Thiago; FERREIRA JÚNIOR, Pedro Alves. Controvérsias e disputas simbólicas na música brega: o caso “Tem gogó, querida?”. **Eco-Pós**, v. 22, n. 3, p. 308–331, 2019.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; CRUVINEL, Flavia Maria (org.). **Histórias das músicas no Brasil: Centro-Oeste**. Vitória, ES: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

\_\_\_\_\_; **Tropicália rex: música popular e cultura brasileira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.

\_\_\_\_\_; MURARI, Lucas; FANTINATO, Maria. A música e suas determinações materiais. **Eco-Pós**, v. 23, n. 1, p. 1–13, 2020.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, p. 361–375, 1991.

\_\_\_\_\_. Scenes and sensibilities. **E-Compós**, v. 6, n. 11, 2006.

\_\_\_\_\_. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JUNIOR, Jeder (org.). **Cenas musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013.

\_\_\_\_\_. Some things a scene might be. Postface. **Cultural Studies**, v. 29, n. 3, p. 476–485, 2014.

SPINOZA, Benedictus. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TANAKA, Harue. Mulheres na música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. **Claves**, v. 2018, 2018.

TAVARES, Breitner. Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. **Sociedade e Estado**, v. 25, p. 309–327, 2010.

TAYLOR, Jodie. The intimate insider: negotiating the ethics of friendship when doing insider research. **Qualitative Research**, v. 11, n. 1, p. 3–22, 2011.

TEODORO, Ana Paula Evaristo Guizarde; BRITO, Gustavo André Pereira de; CAMARGO, Laura Alice Rinaldi; SILVA, Marcos Ruiz da; BRAMANTE, Antonio Carlos. A dimensão tempo na gestão das experiências de lazer em período de pandemia da Covid-19 no Brasil. **LICERE – Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer**, v. 23, n. 3, p. 126–162, 2020.

TINHORÃO, José Ramos. **Música e cultura popular: vários escritos sobre um tema em comum**. São Paulo: Editora 34, 2017.

TROTTA, Felipe. **Annoying music in everyday life**. New York: Bloomsbury Academic, 2020.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira. **A aventura sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

WALSH, Catherine. Lo pedagógico y lo decolonial: entretejiendo caminos. In: WALSH, Catherine (org.). **Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Tomo I. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.

WRUBLEVSKI, Matilde. A relação entre Festa e Engajamento na Manifestação #EleNão. **Novos Olhares**, v. 13, n. 1, p. 99-110, 2024.

## APÊNDICE A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

### 1. SOBRE A PESQUISA

Você está sendo convidada(e) a participar da pesquisa realizada por Ana Paula Bezerra Leitão (nome artístico Ana Leana), doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (PPGCom/FAC/UnB).

Esta pesquisa busca compreender a cena e o mercado musical do Distrito Federal a partir de vivências e trajetórias de **mulheres cis e trans, travestis e pessoas não-binárias que compõem e interpretam canções**. O objetivo é discutir e analisar práticas musicais, bem como questões de gênero, território, raça e classe, valorizando a pluralidade de vozes que movimentam essa cena.

### 2. SOBRE SUA PARTICIPAÇÃO

Seu nome foi escolhido para esta pesquisa em reconhecimento da importância da sua atuação artística e cultural no Distrito Federal.

A participação é voluntária, não remunerada e acontecerá por meio de uma entrevista em profundidade e, eventualmente, pela presença da pesquisadora em eventos, apresentações ou outros contextos de sua atuação artística.

Você poderá, a qualquer momento, interromper sua participação ou solicitar que certas informações não sejam utilizadas, sem qualquer tipo de prejuízo ou necessidade de justificativa.

### 3. USO DE IMAGEM, SOM DE VOZ E IDENTIFICAÇÃO

Ao assinar este termo, você também autoriza:

- Que sua imagem e som de voz possam ser gravados e utilizados como parte da análise e dos materiais da pesquisa;
- Que seu nome artístico seja mencionado nas produções acadêmicas da pesquisadora (como a tese, artigos, apresentações e outros materiais vinculados ao projeto).

Mesmo com essa autorização, todos os materiais (áudios, vídeos e transcrições) serão armazenados com segurança digital, e não serão compartilhados com terceiros fora do escopo da pesquisa.

#### **4. COMPROMISSO DA PESQUISADORA**

A pesquisadora se compromete a:

- Tratar com cuidado, respeito e responsabilidade todas as informações compartilhadas.
- Compartilhar com você os resultados da pesquisa, se assim desejar.
- Manter um diálogo aberto antes, durante e após o processo.

Em caso de dúvidas, você pode entrar em contato pelo e-mail: [anapaulab.leitao@gmail.com](mailto:anapaulab.leitao@gmail.com)

Brasília – DF, \_\_\_\_ de junho de 2025.

---

[Nome]

Artista colaboradora

---

Ana Paula Bezerra Leitão

Pesquisadora

**APÊNDICE B – Discografias das artistas entrevistadas (1999-2025)**

<b>Artista</b>	<b>Nome</b>	<b>Ano</b>	<b>Tipo</b>
Alessandra Terribili	<i>Tempo Leve</i>	2022	Álbum
	<i>O Samba Me Diz</i>	2022	Single
	<i>Samba Blues</i>	2022	Single
	<i>Pagode Caboclo</i>	2021	Single
	<i>Demora</i>	2021	Single
	<i>Pra Ninar Você</i>	2021	Single
	<i>Outras Manhãs</i>	2019	EP
	<i>Curto Pavio</i>	2015	EP
Ànna Moura	<i>Visse-Verso / Lado Verso</i>	2025	EP
	<i>Visse-Verso / Lado Visse</i>	2025	EP
	<i>Nave</i>	2024	Single
	<i>Pesa Lua</i>	2023	Single
	<i>Farpa</i>	2023	Single
	<i>Cada Fresta É um Feixe</i>	2023	EP
	<i>Zelo</i>	2021	Single
	<i>O Corre</i>	2020	Single
	<i>Imagina</i>	2020	Single
Beatriz Águida	<i>Roça Cri-criativa</i>	2025	Álbum
	<i>Refotografia</i>	2024	Single
	<i>Lugar Seguro</i>	2023	Single
	<i>Água e Som</i>	2019	Álbum
	<i>Já Virou Paquera</i>	2016	Single
	<i>Fim de Tarde</i>	2014	Single
	<i>Insólido</i>	2012	Álbum
Carol Nóbrega	<i>Cuida</i>	2025	Single
	<i>Éter</i>	2024	EP
	<i>O Encontro</i>	2021	EP
	<i>Zen</i>	2021	Single
	<i>Eu Sou da Lua</i>	2021	Single
Dani da Silva	<i>enCântaro</i>	2023	EP
Dara Alencar	<i>Especial Dara: Ao Vivo em Estúdio</i>	2020	EP
	<i>Ep Dara</i>	2019	EP
	<i>Par ou Ímpar</i>	2016	Single
Emília Monteiro	<i>Mareia</i>	2023	Single
	<i>Olha a Lua Lá</i>	2021	Single
	<i>Cheia de Graça</i>	2013	Álbum

Laady B	<i>CORPOS</i>	2024	Single
	<i>Fera</i>	2023	Single
	<i>Fim da Linha</i>	2023	Single
	<i>Mil Motivos</i>	2022	Single
Layla Jorge	<i>Toda Mulher</i>	2025	Álbum
	<i>O Fardo</i>	2025	Single
Litieh	<i>Menino Mulambo</i>	2025	Single
	<i>Decantar Palavra</i>	2025	Single
	<i>Catiré (Na Bahia foi)</i>	2021	Single
	<i>Flor de Laranjeira</i>	2020	Single
	<i>Komôva</i>	2019	Álbum
	<i>Aquele Moço</i>	2019	Single
	<i>Zawrá</i>	2018	Single
	<i>Catiré</i>	2015	Álbum
Márcia Tauil	Petit Déjeuner	2025	Single
	Lágrima	2025	Single
	Plugs	2025	Single
	Pra Aquecer o Coração	2025	Single
	Visgo de Jaca	2025	Single
	Desgruda Essa Cola	2025	Single
	Meio Dia	2024	Single
	Amor de Atriz	2024	Single
	Virou Navio	2024	Single
	Terra Terra Terra	2024	Single
	Eclipse	2024	Single
	Telefone - Sambop	2024	Single
	O Dia Que Vi Caymmy	2023	Single
	Nós Dois	2023	EP
	Pro Menesca	2023	Single
	Vem me dar um beijo	2023	Single
	Samba Bom Demais	2023	Single
	Tá Caindo Poesia	2023	Single
	Pro Cristovão Vol. 2	2023	EP
	Paisagem da Janela	2023	Single
	Caymmy-Se	2022	EP
	Namoradeira	2022	Single
	Ilusão À Toa	2022	Single
	Eu e a Brisa	2022	Single
	Um Bucadim Mais com Você	2022	Single
	Coisas do Brasil	2022	Single
	Ninho de Papel	2022	Single
	Xote Chamegado	2022	Single

	Pro Cristovão	2022	EP
	Água para o Universo	2021	Single
	Amor Nas Estrelas	2021	Single
	Quem Disse Que Não	2021	Single
	Nana Neném	2021	Single
	Lua de Mel	2021	Single
	Pro Menesca, Vol. 2	2021	Álbum
	Vagamente	2021	Single
	Amanhecendo	2021	Single
	Japa	2020	Single
	Pro Menesca	2020	Álbum
	Melhor Agora	2019	Álbum
	Sementes no Vento	2003	Álbum
	Águas da Cidade	1999	Álbum
Maria Victoria Carballar	Putaria Fina, Vol. 1	2024	EP
	Hetama Asufri	2023	Single
	O Sagrado Corazón de Puta Romântica	2020	EP
Mariana Camelo	Céu de Marfim	2025	EP
	Águas de Julho	2024	Single
	Linhas Tortas	2023	Single
	Baile das Águas	2022	EP
	Trópico de Câncer	2022	Single
	Autoral Vs Autoral: Água Viva	2021	Single
	Perfect Illusion (Cover)	2020	Single
	Teu Mundo	2020	Single
	Fragmentos	2018	EP
	De Onde a Noite Vem	2015	Single
Martinha do Coco	Paranoá, Ô Vila Paranoá	2022	Single
	Perfume Dela	2018	Álbum
	Rodas Griô	2017	Álbum
Sarani	Nova Fluidez	2025	Single
	Desapego (Remix)	2024	Single
	LatinidadeAfro	2023	EP
	Frequência	2022	Single
	Romance	2022	Single
	Desapego	2022	Single
	Aceitação	2022	Single
Thabata Lorena	Meia Hora	2025	Single
	ROBÔ LATRÔ	2025	Single
	SET	2023	EP
	Tromba D'água	2023	Single
	Novidades Ancestrais (Ao Vivo)	2017	DVD

	Novidades Ancestrais	2014	Álbum
Thaise Mandalla	Capoeira'n Blues	2023	Álbum
	Desabafo da Madrugada	2023	Single
	Desplugado Mb (Acústico)	2021	EP
	Cascas Artificiais	2021	Single
	I Arrived	2020	Single
	I'm Like Death	2019	Single
	Ao Vivo no Clube do Choro	2018	EP

## APÊNDICE C – Formulário digital aplicado pelo Google Forms

### Mapeamento de compositoras e cantoras no Distrito Federal

Seja bem-vinda! 😊

Este formulário é um convite para você participar de uma pesquisa que busca valorizar o trabalho de compositoras e cantoras no Distrito Federal, além de mapear espaços que acolhem e celebram suas artes.

Os dados que você fornecer farão parte da **pesquisa de doutorado** da jornalista, cantora e compositora Ana Leitão (nome artístico Leana), realizada na Universidade de Brasília.

Sabemos que seu tempo é precioso! Por isso, apenas as perguntas objetivas são **OBRIGATÓRIAS**. As questões abertas, que permitem uma escrita mais reflexiva, são **OPCIONAIS**, mas suas respostas detalhadas são fundamentais para aprofundar e enriquecer esta pesquisa.

Sua participação será rápida, levando cerca de 15 minutos, e fará toda a diferença!

Antes de começar, apresentamos o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), para sua **leitura e anuência**.

#### **TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

Você está sendo convidada a colaborar com a pesquisa conduzida por Ana Paula Bezerra Leitão, doutoranda em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB).

O objetivo é mapear e documentar o trabalho de **compositoras e cantoras** (mulheres cis, trans e pessoas não-binárias) que atuam no Distrito Federal. A pesquisa busca identificar trajetórias, estilos musicais e marcadores sociais que atravessam suas experiências, além de cartografar espaços onde essas artistas circulam e se apresentam.

A pesquisa também pretende, futuramente, colaborar para construção e implementação de políticas públicas que fortaleçam e valorizem o trabalho dessas artistas.

**Dados pessoais** (como data de nascimento, raça/etnia, escolaridade e estado civil), **territoriais** (como Região Administrativa e espaços culturais frequentados) e relacionados a **políticas públicas** e ao **mercado musical do DF** (como desafios enfrentados e percepção sobre políticas públicas) serão utilizados de forma anônima, com o objetivo de traçar um panorama da cena cultural local e um perfil coletivo de compositoras e cantoras do DF.

Já **informações artísticas** (como nome artístico, redes sociais, atuação na música, estilo musical e trabalhos autorais) poderão ser utilizadas com identificação das participantes, contribuindo para dar visibilidade e divulgar suas trajetórias.

Caso concorde em participar, você autoriza que os dados fornecidos sejam utilizados na pesquisa e em eventuais produtos resultantes (como livros, artigos, relatórios e outras publicações), respeitando as condições descritas acima.

O acesso ao questionário será liberado somente após você confirmar seu consentimento com este termo.

Desde já, agradecemos sua contribuição!

E-mail\*

---

Você aceita participar desta pesquisa? \*

- Sim, li o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e aceito participar da pesquisa.
- Não desejo participar.

*(Caso a participante marque a opção 1, continuará para a próxima seção. Se marcar a opção 2, o formulário é encaminhado para o envio/encerramento)*

## SEÇÃO 2: Dados de identificação pessoal

Nome completo (*opcional*)

---

Nome artístico \*

---

Data de nascimento \*

\_\_ / \_\_ / \_\_\_\_

Gênero \*

- Mulher cis
- Mulher trans
- Pessoa não-binária
- Outro: \_\_\_\_\_

Raça/etnia \*

---

Orientação sexual \*

- Heterossexual
- Bissexual
- Lésbica
- Pansexual
- Assexual
- Prefiro não responder
- Outro: \_\_\_\_\_

Escolaridade \*

- Ensino fundamental
- Ensino médio
- Ensino superior
- Mestrado

- Doutorado
- Outro: \_\_\_\_\_

Possui filhos(as)? Se sim, quantos(as)? (*opcional*)

\_\_\_\_\_

Estado civil \*

- Casada
- Solteira
- União estável
- Divorciada
- Viúva
- Outro: \_\_\_\_\_

Cidade/ Estado/ País onde nasceu \*

\_\_\_\_\_

Onde mora atualmente? \*

- RA I – Plano Piloto
- RA II – Gama
- RA III – Taguatinga
- RA IV – Brazlândia
- RA V – Sobradinho
- RA VI – Planaltina
- RA VII – Paranoá
- RA VIII - Núcleo Bandeirante
- RA IX – Ceilândia
- RA X – Guará
- RA XI – Cruzeiro
- RA XII – Samambaia
- RA XIII - Santa Maria
- RA XIV - São Sebastião
- RA XV - Recanto das Emas
- RA XVI - Lago Sul
- RA XVII - Riacho Fundo
- RA XVIII - Lago Norte
- RA XIX – Candangolândia
- RA XX - Águas Claras

- RA XXI - Riacho Fundo 2
- RA XXII - Sudoeste/Octogonal
- RA XXIII – Varjão
- RA XXIV - Park Way
- RA XXV - Estrutural (SCIA)
- RA XXVI - Sobradinho II
- RA XXVII - Jardim Botânico
- RA XXVIII – Itapoã
- RA XXIX – SIA
- RA XXX - Vicente Pires
- RA XXXI – Fercal
- RA XXXII - Sol Nascente e Pôr do Sol
- RA XXXIII – Arniqueira
- RA XXXIV – Arapoanga
- RA XXXV - Água Quente
- RIDE-DF - Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno
- Outro: \_\_\_\_\_

Perfil no Instagram (*opcional*)

---

Telefone (*opcional*)

---

### **SEÇÃO 3: Informações artísticas**

Fale um pouco de você e de sua trajetória na música\*

---

Caso possua um release ou material que queira compartilhar, faça o upload do arquivo aqui  
(*opcional*)

Upload de arquivo

Em quais funções você atua no campo musical? \*

- Cantora
- Compositora
- Instrumentista
- Produtora cultural
- Educadora
- Técnica de som
- Iluminadora
- Outro: \_\_\_\_\_

Caso tenha marcado a opção de instrumentista no item anterior, especifique qual(is) instrumento(s) você toca? (*opcional*)

---

A área da música é sua principal fonte de sustento? \*

- Sim
- Não

Caso a música não seja sua principal fonte de renda, qual(is) é(são) sua(s) outra(s) profissão(ões)? (*opcional*)

---

Em qual(is) gênero(s) musical(is) você mais atua? \*

---

Você possui perfil artístico pessoal no Spotify? Se sim, coloque aqui o link do seu perfil (*opcional*).

---

Possui trabalho autoral lançado em seu perfil artístico no Spotify? (*opcional*)

- Sim
- Não
- Outro: \_\_\_\_\_

Com quais recursos você realizou a gravação e o lançamento de seu(s) trabalho(s) autora(is)?  
(opcional)

- Fomento público
- Financiamento coletivo
- Recursos pessoais
- Apoio financeiro da família
- Parceria com profissionais da música
- Outro: \_\_\_\_\_

Você participa de bandas ou projetos autorais com perfil artístico no Spotify? Se sim, coloque aqui o link do(s) perfil(s) (*opcional*).

---

As bandas ou projetos autorais que você integra lançaram músicas de sua autoria em plataformas de streaming como Spotify? (*opcional*)

- Sim
- Não
- Outro: \_\_\_\_\_

Qual é a abordagem principal no seu processo de composição? (*opcional*)

- Criação instrumental
- Desenvolvimento de letra e melodia
- Composição completa (letra, melodia e harmonia)
- Outro: \_\_\_\_\_

Que gêneros musicais estão presentes em seu trabalho autoral? (*opcional*)

---

Quais são as principais temáticas de suas composições? (*opcional*)

---

#### **Seção 4: Cartografia de espaços**

Que locais na sua Região Administrativa abrem espaço para cantoras e compositoras? \*

---

Que locais na sua Região Administrativa abrem espaço para música autoral? \*

---

Que outros locais ou eventos no Distrito Federal abrem espaço para música autoral? \*

---

Cite locais ou eventos na sua Região Administrativa onde você já se apresentou. \*

---

Cite outros locais ou eventos no Distrito Federal onde você já se apresentou. \*

---

Em que locais ou eventos no Distrito Federal você gostaria de se apresentar? \*

---

### **Seção 5: Reflexões sobre políticas públicas e mercado da música**

Quais são os principais desafios que você enfrenta como compositora e/ou cantora no Distrito Federal? (*opcional*)

---

Você utiliza redes sociais para divulgar sua música? Se sim, quais plataformas utiliza? \*

---

Como você avalia o impacto das redes sociais em sua carreira? (*opcional*)

---

Você conhece alguma política pública de fomento à cultura, como editais, prêmios ou programas? Se sim, qual(is)? (*opcional*)

---

Você já obteve fomento de alguma política pública voltada para a cultura? Se sim, qual(is)?  
(*opcional*)

---

Quais produtos culturais você desenvolveu a partir desse fomento público? Quais foram os principais resultados alcançados? (*opcional*)

---

Na sua opinião, como você avalia as políticas públicas de fomento à cultura no Distrito Federal? Quais são os pontos fortes e as principais limitações? (*opcional*)

---

Que iniciativas ou políticas públicas deveriam ser implementadas para fortalecer e valorizar o trabalho de compositoras e cantoras no DF? (*opcional*)

---

Gostaria de deixar algum comentário adicional relacionado a esta pesquisa? (*opcional*)

---

Gostaria de receber informações sobre ações acadêmicas e culturais futuras relacionadas a este mapeamento? \*

- Sim
- Não
- Outro: \_\_\_\_\_

Você autoriza o uso de seus dados artísticos (como nome artístico, redes sociais, atuação na música, estilo musical e trabalhos autorais) em iniciativas culturais futuras? \*

- Sim
- Não
- Outro: \_\_\_\_\_

## APÊNDICE D – Artistas que responderam ao formulário digital

Nome artístico	Em quais funções você atua no campo musical?	Em qual(is) gênero(s) musical(is) você mais atua?
Alessandra Terribili	Cantora, compositora e produtora cultural	Samba e MPB
Amanda Costa	Cantora e instrumentista	Samba e MPB
Ana Arcaño	Cantora e instrumentista	Soul Music, Funk Music, Pop Internacional e Rock/Pop Nacional
Ana Claudia Manso	Cantora	MPB, Samba e forró
Andrea Aiko	Cantora, compositora e produtora cultural	Música brasileira
Andresa Sousa	Cantora	No Jazz Standard Americano e Bossa Nova
Andressa Amaral	Cantora e compositora	MPB
Andreza Marques	Cantora, compositora e educadora	MPB, Jazz e samba
Angela Regina	Cantora	MPB, bossa e samba
Aninha Atitude	Cantora, compositora e produtora cultural	Rap
Anna Christina	Cantora e compositora	Samba e MPB
Anna Moura	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural, educadora e iluminadora	Rap, samba, MPB, reggae e pop
AriaDna	Cantora, produtora cultural, educadora e técnica vocal	Clássica, MPB, Jazz, Bossa Nova, Musical
Ártemis Okada	Cantora, compositora e educadora	Teatro musical/coral
Ayla Gresta	Cantora, compositora, instrumentista e produtora cultural	Rock/experimental
Babi Ceresa	Cantora e compositora	Pop
Beatriz Águida	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural e educadora	MPB
BellaDona	Cantora, compositora e educadora	Hip Hop
Bia Nascimento	Cantora, compositora e educadora	Jazz e MPB
Bisa Nascimento	Cantora	MPB e Black Music
Bruna Tassy	Cantora e instrumentista	Samba, pagode e MPB
Camila Gouveia	Cantora e instrumentista	Pop rock nacional e internacional, MPB
Carol Carneiro	Cantora, compositora e instrumentista	Forró pé de serra, samba de roda, carimbó, mpb, ijexá, samba geral, ciranda, côco de embolada, música de fronteira, música caipira, serestas, choro, frevo, axé, lambada e autoral.
Carol Nóbrega	Cantora, compositora, instrumentista e produtora cultural	MPB e música regional
Carol Ribeiro	Cantora	Samba
Cássia Portugal	Cantora e compositora	MPB tradicional, samba, música nordestina, entre outros.
Cecy Wenceslau	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural e educadora	Samba, cultura popular, samba reggae, Bossa Nova, axé.
Célia Porto	Cantora, compositora, produtora cultural e educadora	Música Brasileira e Musicalização Infantil

Celia Rabelo	Cantora, produtora cultural e técnica de som	Quase todos!
Clara Lua Guerra	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural e educadora	Música Popular Brasileira, Pop e Rock
Clara Muniz	Cantora e compositora	Pagode, samba, MPB e R&B
Clarissa Brasil	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural, educadora e técnica de som	Samba e forró
Claudinha costa	Cantora, instrumentista e produtora cultural	MPB, pop rock, samba, bossa, pagode, xote, axé, funk
Cristiane Visentin	Cantora, compositora, instrumentista e arranjadora	MPB / World Music
Dani Baggio	Cantora, instrumentista, educadora e regente	MPB
Dani Machado	Cantora e compositora	MPB, samba, pop (nacional e internacional)
Daniela Firme	Cantora, compositora, instrumentista e produtora cultural	Pop rock, MPB
Daniela Simone	Cantora e instrumentista	MPB
Danú Gontijo	Cantora, compositora, instrumentista e produtora cultural	Música popular brasileira (MPB)
Danuza Borges	Cantora, compositora e produtora cultural	MPB/samba
Dara Alencar	Cantora, compositora, instrumentista, educadora e diretora musical	Música Popular Brasileira, samba, xote, baião, axé, pop. Um pouco de rock e black music internacionais.
Dê Ferreira	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural e educadora	MPB, samba, soul, pop rock e diferentes vertentes da música negra
Débora Sasb	Cantora, compositora e educadora	MPB, Pop internacional e R&B.
Dhi Ribeiro	Cantora, compositora e produtora cultural	Samba, Axé, MPB, música para crianças
Diana Rosa	Cantora, compositora e educadora	Samba, jazz, MPB
Elaine Dórea	Cantora e compositora	Nova MPB
Elaine Duarte	Cantora e instrumentista	Pop, MPB, axé
Eleni Fagundes	Cantora, compositora, instrumentista e produtora cultural	World music
ELI Boiadeira	Cantora e compositora	Música popular
Elisa Xavier	Cantora e compositora	Jazz, soul e bossa-nova
Eliza Borges	Cantora e produtora cultural	MPB/AXÉ/POP
Estelar	Cantora, compositora e instrumentista	Rap
Fernanda Caliandra	Cantora, compositora, instrumentista e produtora cultural	MPB, forró pé de serra, samba, Black música R&B, Pop, cultura popular.
Fernanda Kya Menha	Cantora, compositora, produtora cultural	Samba
Fernanda Rabelo	Cantora e instrumentista	MPB
Flávia Beleza	Cantora e educadora	Música brasileira da primeira metade do século XX: maxixe, choro e samba-canção.

Flor Furacão	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural, educadora, técnica de som, direção e produção musical, arranjo e preparação de banda para qualquer repertório.	<p>Todos! Com foco em Música Brasileira de tradição oral e terreiro, forró, maracatu, carimbo, samba duro, samba de roda, choro e jazz.</p> <p>Já atuei em espetáculos de tributo a cantoras e cantores da MPB como Leni Andrade e Djavan; Gal e Elza Soares.</p> <p>Meu som autoral eu chamo de forró jazz um ciclo específico de composições que abrange um conjunto de 10 a 15 músicas não sei ao certo com certeza esse número pode mudar se surgem novas composições.</p> <p>Mas de fato é uma forma de conceber o forró que dialoga com ritmos e estruturas comuns ao jazz. O EP produzido contém apenas 5 músicas dessas tantas outras que representam o que eu chamo de Forró Jazz do Cerrado.</p> <p>Sendo neta de pessoas que vieram cada uma de um cantinho, trago no meu trabalho a expressar mais honesta e sincera das minhas vivas através de mim fruto vivo que sou.</p>
Gabriela Costa	Cantora e compositora	Jazz, pop internacional, world music, R&B
Gabriella Avila	Cantora	pop e rock
gaivota naves	Cantora, compositora e produtora cultural	MPB, rock, experimental
Gizelly di Sousa	Cantora, compositora, produtora cultural e produtora artística	Jazz e Bossa Nova
Haila Ticiany	Cantora, compositora e produtora cultural	MPB
Haynna	Cantora, compositora e produtora cultural	Pop, rock, blues, jazz e MPB
Hellen	Cantora, compositora e instrumentista	Pop e indie
Hellen Atitude	Cantora e compositora	Rap
Iara Gomes	Compositora, instrumentista, produtora cultural e educadora	Autoral instrumental, Jazz, MPB
Indiana Nomma	Cantora, compositora e educadora	Jazz e música latino-americana
Isabela Bianor	Cantora, compositora e produtora cultural	Pop, rock, soul e música brasileira
Jacyara de Paula	Cantora, compositora e ilustradora	Música P. Brasileira (música independente, música da cultura brasileira)
Janete Góes	Cantora. Tenho algumas composições também. Participo no grupo Kaliandras e toco pandeiro e o Bumbo Leguero.	MPB
Janette Dornellas	Cantora, produtora cultural, educadora, diretora de cena, cenógrafa e figurinista	Canto Lírico
Ju Cardoso	Cantora e compositora	Rock, Música Brasileira

Ju Maria	Cantora, compositora, instrumentista e educadora	Música Popular Brasileira: ritmos regionais
Ju Rodrigues	Cantora, compositora e instrumentista	Samba, pagode, mpb, axé, forró.
Karla Sangaleti	Cantora	Samba e MPB
Karla Testa	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural, educadora, DJ	Música Brasileira, Pop, Música eletrônica (House e Disco House)
Kathiely Santos	Cantora	Música Popular Brasileira
Kris Maciel	Cantora, compositora e instrumentista	Samba, pagode e mpb.
Larissa Vitorino	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural e educadora	MPB com influência de música regional, pop, música eletrônica
Laura Rosa	Cantora e compositora	MPB, Pop Rock e músicas regionais nordestinas (Xote, Baião).
layla jorge	Cantora e compositora	MPB
Lene Matos	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural, educadora, técnica de som, diretora de arte e figurinista	Música brasileira e Jazz
Lidia Polissemeia	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural, produtora musical, diretora vocal e arranjista.	Chamo meu gênero musical de Ceilândia Latin Jazz porque ele não é puramente RAP, mas é RAP demais para ser POP e favela demais para ser MPB. Além disso misturo várias influências, inclusive Negro Spiritual e Samba. Mas faço parte da cultura HIP HOP desde 2002.
Lilly Angel	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural, e educadora	World music, jazz e pop
Lirys Catharina	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural e produção musical	Reggae, repente, embolada, coco, xaxado, forró, reggae, baião, um flerte com a cultura urbana e de tradição popular.
Lis Martins	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural e educadora técnica de som	RAP, MPB, Samba
Litieh	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural e educadora	música brasileira
Lizie Câmara	Cantora, compositora e instrumentista	Axé, Samba, Pagode, MPB e Forró
Luanda Gabriela	Cantora, produtora cultural e educadora	MPB, Músicas Asè, Reggae etc.
Lúcia de Maria	Cantora	Música Popular Brasileira
Luciana Amaral	Cantora	Pop rock, rock, soul, R&B, blues, jazz, MPB
Maboh	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural, educadora, técnica de som, iluminadora, ensaiadora e preparadora vocal	Jazz, Pop, House, MPB, R&B.
Maíra Evo Magro	Cantora e compositora	Infantil / MPB
Maísa Arantes	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural, educadora e arranjadora	Música instrumental, forró pé-de-serra, cultura popular.
Malu Engel	Cantora, compositora, instrumentista e educadora	Rock, samba, punk, MPB, forró, jazz

Marcella Meguria	Cantora, compositora, instrumentista e educadora	Heavy metal
Márcia Alves	Cantora	MPB e forró
Márcia Tauil	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural e educadora	Shows e aulas de Canto
Mare Sobrinho	Cantora, compositora e instrumentista	Forró, música popular brasileira, música autoral
Mari Coelho	Cantora e compositora	rock, soul, blues, jazz
Maria Silvia	Cantora, compositora, instrumentista, educadora e técnica de som	MPB
Mariana Brasil	Cantora	Música brasileira - MPB
Mariana Camelo	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural e educadora	Rock, pop, blues e MPB
Mariana Campos	Cantora, compositora e educadora	Pop e MPB
Mariana Sellva	Cantora, compositora e produtora cultural	MPB contemporâneo
Marisa Dwir	Cantora, compositora, instrumentista e produtora cultural	MPB
Mayara Dourado	Cantora, compositora e instrumentista	Música brasileira, flamenca, mediterrânea e latina
MDZ	Cantora, compositora e instrumentista	Rap, MPB e soul
Medro	Cantora, compositora, instrumentista e educadora	Hip Hop
Meriele	Cantora, instrumentista e educadora	Forró e MPB
Mihh Black	Cantora, compositora e instrumentista	Rap e MPB
Mirian Marques	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural e educadora	Jazz, samba, música nordestina, instrumental.
Mônica Vicentin	Cantora, compositora e instrumentista	Samba, forró, MPB
Myrlla	Cantora, compositora, instrumentista e educadora	MPB, música erudita e nordestina.
Naiara Lira	Cantora, compositora, produtora cultural, educadora e captadora de recursos	Samba e forró. Música brasileira em geral
Natália Pires	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural, educadora e técnica de som	Forró e rock
Natalia Quiroga	Cantora e educadora	MPB, samba e teatro musical
Negraflow	Cantora e compositora	Rap - hip hop - Samba
Patricia Ayra	Cantora, compositora e instrumentista	MPB, POP soul
Patricia Duboc	Cantora	MPB
Paula Nunes	Cantora, compositora e educadora	MPB, jazz, rock, pop, samba
Paula Torelly	Cantora, compositora, produtora cultural, técnica de som, DJ e produtora musical	Brasilidades, Pop, R&B, Hip Hop
Paula Zimbres	Cantora, compositora, instrumentista e educadora	Música instrumental, jazz e música popular brasileira.
Pilar Acosta	Cantora, compositora, instrumentista e produtora cultural	Cancioneiro popular brasileiro e latino-americano

Priscila Gava	Cantora, compositora, locutora, produtora de vozes e atendimento de produção em áudio	rock / pop / eletrônica / jingles publicitários / trilhas sonoras cinema
Priscila Lima	Cantora, compositora, produtora cultural, educadora, terapeuta vocal e produtora musical	MPB, reggae soul e jazz
Quel Rodrigues	Cantora, compositora e instrumentista	MPB e pop nacional
Rai Santana	Cantora, compositor e educadora	MPB e samba
Rayssa Andreoli	Cantora, compositora e educadora	Gospel
Renata Jambeiro	Cantora, compositora, produtora cultural, educadora, articuladora e promotora da cultura	Samba, cultura tradicional, matrizes afrobrasileiras.
Revolutionaif	Cantora, compositora e educadora	Rock, MPB
Rosana Brown	Cantora	Jazz., Pop Internacional, Bossa, MPB
Sandra Borges	Cantora, compositora e instrumentista	Samba e MPB
Sandra Duailibe	Cantora, compositora, produtora cultural e Youtuber / entrevistadora	MPB
Shaira	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural e educadora	Música afro diaspórica como Jongo, samba de roda, coco, forró, ijexá.
Sheila Cartaxo	Cantora	MPB
Silvana Sousa	Cantora	Afro-brasileira, axé music, pagodão baiano
Silvinha Villela	Cantora	MPB
Simone Campos	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural técnica de som	Rock, pop rock e MPB
Stephanie Lacerda	Cantora e compositora	Jazz, bossa, MPB e samba
Taís Guerino	Cantora, compositora e educadora	MPB
Tarry Gonçalves	Cantora e instrumentista	Cultura popular, samba
Tatá Weber / Renata Weber	Cantora, compositora, instrumentista e produtora cultural	MPB, cultura popular (maracatu)
Thabata Lorena	Cantora, compositora, produtora cultural e educadora	Rap e musical regional brasileira
Thaís Barbosa	Cantora	R&B
Thais Uessugui	Cantora, produtora cultural e educadora	Teatro Musical, pop nacional e internacional, mpb
Thaise Mandalla	Cantora, compositora, instrumentista, produtora cultural e educadora	Blues, MPB, Rock e Reggae (e suas variações)
Tonhão Nunes	Cantora, compositora, produtora cultural, educadora, iluminadora, roteirista, diretora cênica e diretora audiovisual	Música Negra Contemporânea e Música TRAVESTI Brasileira
Tutti	Cantora, compositora e produtora cultural	Já cantei de tudo, mas no autoral, pop alternativo. Pop, dark pop, R&B, dark pop
Valéria Fajardo	Cantora, compositora, instrumentista e produtora cultural	MPB, samba-bossa, bossa, blue, jazz ... uma mistura disso tudo
Vanessa Campos	Cantora e instrumentista	Reggae e MPB
Vanessa Pinheiro	Cantora, compositora e instrumentista	MPB
Vy	Cantora, compositora e instrumentista	Rock
Wilzy Carioca	Cantora, produtora cultural e educadora	Popular e erudita
Yara Gambirasio	Cantora, compositora e educadora	Jazz e MPB

Zila Siquet	Cantora, produtora cultural e professora de canto	MPB
-------------	---	-----

*Fonte: autoria própria, a partir de dados obtidos por meio do formulário digital.*

**APÊNDICE E – Obras de mulheres e pessoas de gêneros dissidentes que fazem da parte da história da música de Brasília**

Musicista	Link do perfil no Spotify	Nome do trabalho	Tipo	Quant. músicas	Ano
Adriah	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5EpKKHUsPxAPPOkmhvFhoK">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5EpKKHUsPxAPPOkmhvFhoK</a>	Músicas de gaveta	Álbum	10	2023
		Adriah	EP	5	2023
		Simples Complexo	EP	5	2017
		Metamorfose	Álbum	10	2015
		Adriah	Álbum	12	2012
Alessandra Terribili	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5h8EOGC4jdC67wgjlg338L">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5h8EOGC4jdC67wgjlg338L</a>	O Samba Me Diz	Single	1	2022
		Samba Blues	Single	1	2022
		Tempo Leve	Álbum	8	2022
		Demora	Single	1	2021
		Pagode Caboclo	Single	1	2021
		Pra Ninar Você	Single	1	2021
		Outras Manhãs	EP	4	2019
		Curto Pavio	EP	4	2015
Ana Béa	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0nUKeLpeZMgVJZHKNt2uKk">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0nUKeLpeZMgVJZHKNt2uKk</a>	Vamos Embora de Mim   EP Se lança, mana!	Single	1	2023
Ana Cesário	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/42vIFoFEUOeAi5zgtIb99s">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/42vIFoFEUOeAi5zgtIb99s</a>	Passos no Choro	Álbum	11	2018
Ana Leana	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/38EE9wLu20pJjobTBTTPAi">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/38EE9wLu20pJjobTBTTPAi</a>	10 Mil Modos	Single	1	2025
		Con-fiar	Single	1	2025
		Vestida de Estrelas	Single	1	2025
		Ana Leana	Álbum	9	2025
Ãna do Quartinho (Ãna Fernandez)	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4onQASKpM96HPCU5ZfjEG5">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4onQASKpM96HPCU5ZfjEG5</a>	Tarde na Praia	Single	1	2022
		Tô Cansada	Single	1	2022
		A Distância	Single	1	2020
Andrea Aiko	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/48bd2j5Dvvytad2VsbkO3F">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/48bd2j5Dvvytad2VsbkO3F</a>	Planos num Papel de Pão	EP	3	2024
		Uma História de Amor	Single	1	2024
		Fogueira Queimando	EP	7	2024
		Fogueira Queimando	Single	1	2024
		Eu Quero é Paz	Single	1	2024
		Tudo um Dia Chega ao Fim	Single	1	2024
		Nosso Jeito	Single	1	2024
		Desarma o Coração	Single	1	2024
		Daquele Jeito	Single	1	2024
		Sou toda eu	Álbum	10	2023
		Olhos D'agua	Single	1	2023
		Tão Simples	Single	1	2023

		Velho Mundo	Single	1	2023
		Nem sempre	Single	1	2023
		Migalhas de Amor	Single	1	2023
		Laranja Lima	Single	1	2023
		Sem Arte	Single	1	2023
		Pela Cintura	Single	1	2023
		Bom Dia	Single	1	2023
		Chuvas de Verão	Single	1	2022
		A Vida Segue	Single	1	2022
		Quero de Novo	Álbum	8	2021
		Como Você	Single	1	2021
		Velho Amigo	Single	1	2021
		A Turma	Single	1	2020
		Salve Alegria	Single	1	2020
		Oi	Single	1	2020
		Quero de Novo	Single	1	2020
Andressa Amaral	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6U3borNIO7xR5oZM1L1GMc">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6U3borNIO7xR5oZM1L1GMc</a>	Andressa Amaral - EP	EP	6	2025
Andreza Marques	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3bfMB3QXNT8SdPDCTtKq8P">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3bfMB3QXNT8SdPDCTtKq8P</a>	Até o Sol Nascer	Single	1	2025
		Mergulho	Single	1	2024
		Cura das Águas	Single	1	2023
Ane Êoketu (Anne Caroline Vasconcellos)	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5mlmp1KeKdHOY6QyeiEKR5">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5mlmp1KeKdHOY6QyeiEKR5</a>	Eu Já Passei pelo Fogo	Álbum	10	2023
		Temperamento	Single	1	2023
		Exu Transcendental	Single	1	2022
		Vem Fogo	Single	1	2022
Aninha Atitude	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/album/2rMv8OlgBH8trvv1Y7bHa9">https://open.spotify.com/intl-pt/album/2rMv8OlgBH8trvv1Y7bHa9</a>	Fala Com Ele	Single	1	2015
Anna Moura	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3L9pg3xxs7ErtarYWA2eY9">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3L9pg3xxs7ErtarYWA2eY9</a>	Visse-Verso / Lado Verso	EP	4	2025
		Visse-Verso / Lado Visse	EP	4	2025
		Nave	Single	1	2024
		Pesa Lua	Single	1	2023
		Cada Frestra É um Feixe	EP	4	2023
		Imagina	Single	1	2020
		Farpa	Single	1	2023
		Zelo	Single	1	2021
		O Corre	Single	1	2020
Ariadna Moreira	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/05KTeUsBiOchUxriQny6XZ">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/05KTeUsBiOchUxriQny6XZ</a>	Viagem a Ítaca	Álbum	9	2025
		Souvenirs	EP	6	2023
Asú	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/33niI54BdTNsMN18d5ILM0">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/33niI54BdTNsMN18d5ILM0</a>	Cidade Saudade	EP	5	2024
		viela blues	Single	1	2024
		Reluz	Single	1	2023
		Mãe de Mim	EP	6	2019

Babi Ceresa	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6j6YUS7ZfbpHmphffIBqWY">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6j6YUS7ZfbpHmphffIBqWY</a>	Telepatia	Single	1	2024
		Ilha da Saudade	Single	1	2024
		Verão no Brasil	Single	1	2024
		Tela Crua	Single	1	2023
		Que Sorte!	Single	1	2023
		CEREJA	EP	4	2023
		VÍBORA	Single	1	2023
		CORDA BAMBA	Single	1	2023
		Loba	Single	1	2023
		Batom	Single	1	2021
		Imperfeito	Single	1	2020
		Sem Nexo	Single	1	2020
		Wave	Single	1	2020
		SOS	Single	1	2020
		Flor de Cerejeira	Single	1	2019
		Anyway	EP	2	2019
		Amanheceu	Single	1	2019
		Menina	Single	1	2018
Beatriz Águida	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0Jjo2TXqL234c7ch8iSB6o">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0Jjo2TXqL234c7ch8iSB6o</a>	Roça Cri-criativa	Álbum	10	2025
		Refotografia	Single	1	2024
		Lugar Seguro	Single	1	2023
		Água e Som	Álbum	10	2019
		Água e Som	Single	1	2019
		Já Virou Paquera	Single	1	2016
		Fim de Tarde	Single	1	2014
		Insólido	Álbum	13	2012
BellaDona	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0Ubnxt0aZXpMFmpF4FqZQd">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0Ubnxt0aZXpMFmpF4FqZQd</a>	Sintonia Braba	Single	1	2025
		Os Brita	Single	1	2025
		Mais Braba	Single	1	2024
		Vamo Aí	Single	1	2024
		Obsessão	Single	1	2023
		Grave	EP	2	2022
		No Hay Manera (feat. Turko)	Single	1	2021
		Batendo Igual Policia	Single	1	2021
		Dia de Maldade	Single	1	2021
		Madame	Álbum	15	2020
		Coração de Neon	Single	1	2018
		A Real	Single	1	2018
		Aceita	Single	1	2017
		Não É Proibido pra Mim	Single	1	2016
A Flor da Pele	Álbum	13	2014		
Brunetty BG	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5c4wgOdByTM1f716aU9Up5">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5c4wgOdByTM1f716aU9Up5</a>	Enjauladas	Single	1	2020
		Chama 7	Single	1	2020
Caleba Brasil		Free Fire a Rainha do Jogo	Single	1	2022

	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6nGSTs2kQjq3Oi9OI5USIw">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6nGSTs2kQjq3Oi9OI5USIw</a>	Chama no baile	Single	1	2021
		Enjauladas	Single	1	2020
		Chama 7	Single	1	2020
		Legado	Single	1	2020
		Quilates	Single	1	2020
		Movimento	Single	1	2020
Carol Carneiro	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2Di35mtXuSdFU7SCxhxvqh">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2Di35mtXuSdFU7SCxhxvqh</a>	Encantada na Viola	Álbum	10	2021
		Xote Provocado	Single	1	2020
		Vem Morena   Feira de Mangai   Xodó	Single	1	2019
		Sandalinha Rasteira	Single	1	2019
		Resfulengo da Viola	Single	1	2019
		Olha Pro Céu   Frevo Mulher	Single	1	2019
		Moreninha Bunitinha	Single	1	2019
		Fogo e a Peneira	Single	1	2019
		Estampas Eucalol	Single	1	2019
		Convidando pra Dançar	Single	1	2019
		Ai Mandinga!	Single	1	2019
		Carol Carneiro	Álbum	8	2013
		Carol Nóbrega	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0onxLY6jvOc3T0ZwO9fW3I">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0onxLY6jvOc3T0ZwO9fW3I</a>	Cuida	Single
Éter	EP			5	2024
O Encontro	EP			3	2021
Zen	Single			1	2021
Eu Sou da Lua	Single			1	2021
Cássia Eller	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/10naVTwNjE50daQVrN0bXh">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/10naVTwNjE50daQVrN0bXh</a>	Eles	Single	1	2024
		Quando o segundo sol chegar...	Álbum	15	2024
		Malandragem (DJ Meme SpaceDisco Mix)	Single	1	2024
		Mudaram as estações	Álbum	15	2024
		Quem sabe ainda sou uma garotinha	Álbum	15	2024
		Eleanor Rigby	Single	1	2023
		Cássia Reggae (Vol.3)	Álbum	8	2023
		Cássia Eller & Victor Biglione In Blues	Álbum	10	2022
		Espírito do Som	Single	1	2021
		Cássia Eller em casa	Álbum	20	2020
		Todo Veneno Vivo (Ao Vivo no Rio de Janeiro/1998)	Álbum	24	2019
		O Segundo Sol	Single	1	2018

		Chocante (Ao Vivo/From "Gigolô")	Single	1	2017
		A Arte de Cássia Eller	Álbum	20	2015
		O Espírito do Som, Vol.1 (Segredo)	Álbum	10	2015
		Relicário	Álbum	13	2012
		Flor do Sol	Single	1	2012
		Do Lado do Averso - Cássia Eller - SOLO (Deluxe Edition)	Álbum	17	2012
		Do Lado do Averso - Cássia Eller - SOLO	Álbum	16	2012
		Cássia Eller Ao Vivo no Rock in Rio	Álbum	13	2011
		Cássia Eller Sem Limite	Álbum	27	2007
		Dez de Dezembro	Álbum	11	2002
		Acústico (Ao Vivo)	Álbum	17	2001
		Cássia Rock Eller	Álbum	12	2000
		Com Você... Meu Mundo Ficaria Completo	Álbum	12	1999
		Veneno Vivo	Álbum	14	1998
		Música Urbana - O melhor de Cássia Eller	Álbum	14	1998
		Veneno Antimonotonia	Álbum	14	1997
		Minha História	Álbum	14	1997
		Cássia Eller (Ao Vivo)	Álbum	14	1996
		Cássia Eller (1994)	Álbum	13	1994
		O Marginal	Álbum	12	1992
		Cássia Eller	Álbum	11	1990
Cassia Portugal	<a href="https://open.spotify.com/artist/4wd7TTUHTcTvmDOcrhIEyj">https://open.spotify.com/artist/4wd7TTUHTcTvmDOcrhIEyj</a>	As Estações	EP	6	2025
		Infinitude da Vida	Single	1	2024
		Verso de Improviso	Single	1	2023
		Nós	Single	1	2022
		Sóis e Luas	Single	1	2022
		Minha História	Álbum	12	2014
Célia Porto	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0oczSvFsvdKEzcaxMhgiXW">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0oczSvFsvdKEzcaxMhgiXW</a>	Palhaço Bonito	Álbum	13	2000
		Célia Porto Canta Legião Urbana	Álbum	14	1997
Chris Dantas	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6GQtkHAmndXUmtPxVePCRz">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6GQtkHAmndXUmtPxVePCRz</a>	Beijo de Adeus	Single	1	2021
		Fica em Casa	Single	1	2021
Clara Muniz	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3610e5d7jf8b3wpGXOVbjQ">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3610e5d7jf8b3wpGXOVbjQ</a>	Detalhe   EP Produzindo Sonhos	Single	1	2023

		Preta   EP Se lança, mana!	Single	1	2023
Clara Telles	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1L815rS5bbZreBEW2FkidF">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1L815rS5bbZreBEW2FkidF</a>	Amar É	Single	1	2023
		À Venda	Single	1	2022
		Cabeça Prenha	EP	6	2018
Consuelo	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/42U0IUvNJb900p0c0cvSNs">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/42U0IUvNJb900p0c0cvSNs</a>	Água Salgada	Single	1	2018
		Luz da Noite	Single	1	2018
		Consuelo	EP	4	2016
Cris Pereira	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/11YvbyaRlxxKhsjznSjYT7">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/11YvbyaRlxxKhsjznSjYT7</a>	Folião de Raça	Álbum	13	2013
Dani da Silva	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0mXc1FMAzWMfVC3DZURdGw">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0mXc1FMAzWMfVC3DZURdGw</a>	enCântaro	EP	7	2023
Dani Machado	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4FqxXrNdcDcCTbe2KypqtS">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4FqxXrNdcDcCTbe2KypqtS</a>	Ela É Assim	Single	1	2025
		Ela É Assim	Álbum	10	2025
Daniela Firme	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0LVhIXId5pzaUT603jfvDk">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0LVhIXId5pzaUT603jfvDk</a>	A Vida É Agora	Single	1	2025
		Nova Eu	Single	1	2025
		Labirintos	Single	1	2023
		Nosso Planeta	Single	1	2021
		Daniela Firme	Álbum	14	2021
		O Que Move	EP	4	2020
		A Solidão é Solidária	Single	1	2020
		O Tempo e o Pensamento	EP	4	2020
		Tudo Certo, Tudo Errado (Acústico)	Single	1	2019
Tudo Certo, Tudo Errado	EP	4	2018		
Daniela Simone	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4whUKinxzJ0OIqm3w69KlC">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4whUKinxzJ0OIqm3w69KlC</a>	Good Vibes	Álbum	11	2022
Danuza Borges	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5ktccF8jycT8msfMdyjKNQ">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5ktccF8jycT8msfMdyjKNQ</a>	Gabriela 7 Rosas	Single	1	2022
Dara Alencar	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7f3tVPXKcrFyM4RWgrNCC">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7f3tVPXKcrFyM4RWgrNCC</a>	Especial Dara: Ao Vivo em Estúdio	EP	3	2020
		Ep Dara	EP	4	2019
		Par ou Ímpar	Single	1	2016
Débora Zimmer	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1mPJqYt0dmLFDHhhq2cEj1">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1mPJqYt0dmLFDHhhq2cEj1</a>	Odisseia da Transmigração	Álbum	3	2020
Debra (Débora Valente)	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5NNt9rpCfrj6WUQVVKNIb">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5NNt9rpCfrj6WUQVVKNIb</a>	Valsa para a Equilibrista	EP	5	2017
Dhi Ribeiro	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5poqalZ2PFMIRonlVMSqC7">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5poqalZ2PFMIRonlVMSqC7</a>	O Tempo Não Para	Single	1	2023
		Quando o Amor Bate à Porta	Single	1	2022

		O Caruru de Cosme e Damião	EP	2	2022
		Salve a Natureza	Single	1	2021
		Leme da Libertação	Álbum	16	2019
		Tá Pensando o Quê	Single	1	2018
		Para Uso Exclusivo da Casa	Single	1	2017
		Manual da Mulher	Álbum	12	2009
		Aula De Matemática	Single	1	2009
Dona Graçinha da Sanfona	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4lQsY8q1sCOAck1zGii8FL">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4lQsY8q1sCOAck1zGii8FL</a>	Vida e Obra (Ao Vivo)	Álbum	11	2019
Ediá	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4tBBagfCtD97xY1QXsWapv">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4tBBagfCtD97xY1QXsWapv</a>	Areia	Single	1	2025
		A Minha Parte Eu Faço (Acústico)	Single	1	2024
		Como seria se eu não tivesse	EP	5	2024
		Ô vida	Single	1	2023
		Nois que fez	Single	1	2023
		Pokas Ideia	Single	1	2023
		Felina	Single	1	2023
		Cotidiano	Single	1	2023
		Dona de Mim	Single	1	2022
		Incidir para Existir	Single	1	2020
		Peleja	Single	1	2020
		Seja-Se	Single	1	2020
		De Novo	Single	1	2019
		Cuidado Com Esse Rap	Single	1	2019
Elisa Xavier	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3srTsMc2NjXZvQ1xo8JFA0">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3srTsMc2NjXZvQ1xo8JFA0</a>	Incógnitas	Single	1	2018
		Vive/Livet	Single	1	2025
		Meu Toque	EP	4	2023
		Changing	EP	3	2022
		Away	Single	1	2022
Ellen Oléria	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2Lw4xNNXMrVhYWLNTmBo7B">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2Lw4xNNXMrVhYWLNTmBo7B</a>	Another life	Single	1	2022
		O Cerrado Descuidado	Single	1	2025
		Batatas (Remix)	Single	1	2024
		Canção para o Amanhã	Single	1	2024
		Pena Azulada	Single	1	2023
		Re.trato	Álbum	9	2022
		Mais Amor Urgente	EP	3	2021
		Moska Apresenta Zoombido: Ellen Oléria	EP	3	2021
		Nuvens no Jardim	Single	1	2019
		Mandingueiro	Single	1	2018
		Afrofuturista	Álbum	17	2016
Mundo Virou	Single	1	2014		

		Me Leva	Single	1	2013
		Ellen Oléria	Álbum	12	2013
		Anunciação	Single	1	2023
		Peça	Álbum	13	2009
Emília Monteiro	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/66L7vIkDWo3MI4yuEyFUIp">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/66L7vIkDWo3MI4yuEyFUIp</a>	Mareia	Single	1	2023
		Olha a Lua lá	Single	1	2021
		Cheia de Graça	Álbum	12	2013
Flor Furacão	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2hHAAih4Xl7Msfu8wgPYPH">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2hHAAih4Xl7Msfu8wgPYPH</a>	Forró Jazz do Cerrado	EP	5	2025
		Lotação de Amor	Single	1	2025
		Coisas Leves	Single	1	2023
		É Correria	Single	1	2022
		Corpo Seguro	Single	1	2022
		Abre o Olho	Single	1	2021
		Acostuma Não	Single	1	2021
		T de Etapas	Single	1	2021
Gabriela Costa	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/15L3a62yEO6z0pRDhwFalV">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/15L3a62yEO6z0pRDhwFalV</a>	ENTRE PORTOS E SAUDADES	EP	5	2025
		Caribe	Single	1	2025
		Conto de Fadas	Álbum	7	2025
		Capim-limão	Single	1	2025
		Capim-limão	EP	4	2024
		Eu te amo	Single	1	2024
		ANTONELA	EP	5	2024
		Existential crisis	Single	1	2021
		Killing myself	Single	1	2021
		Full speed	Single	1	2020
Gaivota Naves	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5DDzfgjdpKHQv49GkmXCea">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5DDzfgjdpKHQv49GkmXCea</a>	Dois	Single	1	2021
Georgia W. Alô	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1oYjw7GD8ST3CIQRH8q0eR">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1oYjw7GD8ST3CIQRH8q0eR</a>	Sou	Single	1	2020
		Let It Out	EP	4	2019
		Dance Soul	Álbum	10	2009
Gogoia	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7CbAdCiMAsZeGNF02qZmQO">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7CbAdCiMAsZeGNF02qZmQO</a>	Quintal	Single	1	2024
		Relicário de Suassuna	Single	1	2024
		Rumores	Single	1	2023
		Umbigo Vermelho	Single	1	2023
Haila Ticiany	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6I5BZuFvxSZfhl2JqrVg1k">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6I5BZuFvxSZfhl2JqrVg1k</a>	Umbigo	EP	3	2023
Hayna	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4pb1i4qqCx0ieITkVMBhEM">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4pb1i4qqCx0ieITkVMBhEM</a>	Nave	Single	1	2024
		Porta do Meu Peito	EP	5	2022
		Porta do Meu Peito	Single	1	2022
Hellen	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1HR0NWDO2ssC2VqEe3HHn8">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1HR0NWDO2ssC2VqEe3HHn8</a>	Tão Bom Se Apaixonar	Álbum	10	2025
		Vou Até o Japão	Single	1	2025
		Das Coisas Mais Bonitas Deste Mundo	Single	1	2025

		Só Dá Você	Single	1	2025
		Tão Bom Se Apaixonar	Single	1	2025
		FM Nosso Amor	Single	1	2024
		Sessão da Tarde	Single	1	2024
		Coisa de Cinema	Single	1	2024
		Quitinete Hellen's Version	EP	4	2024
		Você Já Sabe	Single	1	2023
		Pro Meu Bloco Existir	Single	1	2023
Iara Gomes	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/69iSSxvJffvsZhzKj171e6">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/69iSSxvJffvsZhzKj171e6</a>	Coisas Inúteis	Álbum	9	2024
		Om So Ham	Single	1	2024
		Todos os Caminhos	Single	1	2024
		Iasmin	Single	1	2024
		Soltar	EP	6	2024
		Palestina (1 Minuto)	EP	5	2024
		Ventos de Julho	EP	4	2024
		478	EP	3	2024
		Coisas Inúteis	Single	1	2024
		Flor de Março	Single	1	2022
		Muro Alto	Single	1	2021
		Dois Cantos	Álbum	8	2018
		Iêda Figueiró (Figueira Infinita, Loucas Figueiras, Iêda)	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6dTAY0q1D1qIfvGv5Qx9CR">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6dTAY0q1D1qIfvGv5Qx9CR</a>	Rosa Guerreira	Single
Santa Cdzinha do Pau Oco	EP			6	2017
Indiana Nomma	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0YurcYGdnf7oyKKPIFqx59">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0YurcYGdnf7oyKKPIFqx59</a>	Mercedes Sosa: A Voz Dos Sem Voz - Volume II	Álbum	9	2025
		Mercedes Sosa: A Voz Dos Sem Voz	Álbum	10	2022
		Sings Adele In Bossa Nova	Álbum	10	2022
		Gracias a la Vida	Single	1	2021
		Indiana & Tico	Álbum	9	2021
		Indiana & Tico: A Noob Like Me	Single	1	2021
		Indiana & Tico: Old Garden Street	Single	1	2021
		All I Ask Of You	Single	1	2020
		No More	Single	1	2020
		Lessons in Love	Álbum	11	2017
		Unexpected	Álbum	13	2015
		Indiana Nomma	Álbum	9	2015
Iris Marwell	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3OoHCV1CyMWxE9LfHCnLXw">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3OoHCV1CyMWxE9LfHCnLXw</a>	Senta no Problema (Quarentena)	Single	1	2020
		MY BOO	Single	1	2025

Ister	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2jRQbOLfk3aOCfmWpplxNe">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2jRQbOLfk3aOCfmWpplxNe</a>	CREMA (adivinha quem trouxe uma flor?)	Single	1	2025
		Outro Naípe	EP	5	2024
		De Qual Que É	Single	1	2024
		Cabeça de Psico	Single	1	2024
		Canto Da Sereia (Acústico)	Single	1	2024
		Digito 8	Single	1	2023
		Vislumbrar	Single	1	2023
		In My Bed	Single	1	2023
		Pura Maldade	Single	1	2023
		Shallow - Reggae Mix	Single	1	2023
		Princesa do Gueto	Single	1	2023
		Fogo e Gelo	Single	1	2022
		Pega o Isqueiro	Single	1	2021
		IMPREVISÍVEL (Reggae Mix)	Single	1	2021
		Meu Desande	Single	1	2020
		Você Me Vira a Cabeça	Single	1	2020
		Viver Sem Segredo (Cover)	Single	1	2020
		Um Pedido (Cover)	Single	1	2020
		Stone Cold (Cover)	Single	1	2020
		Pianista da Rua 6 (Cover)	Single	1	2020
		Nosso Plano (Cover)	Single	1	2020
		Nem Tchum (Cover)	Single	1	2020
		Killing Me Softly with his Song (Cover)	Single	1	2020
		Covers Ister	Single	1	2020
		Celta Vermelho (Cover)	Single	1	2020
		Bebida na Ferida (Cover)	Single	1	2020
		Anyone (Cover)	Single	1	2020
Imprevisível	Single	1	2020		
Trap Com Beijo	Single	1	2020		
Quarentena na Minha Cama	Single	1	2019		
Izabella Rocha	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2skibOVRgrZf7MJz59YGWS">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2skibOVRgrZf7MJz59YGWS</a>	Tempo da Colheita	Single	1	2025
		Paz Imensa	Single	1	2025
Janete Góes	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/41QxUPEBQgA8ctqqN8ri9G">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/41QxUPEBQgA8ctqqN8ri9G</a>	Tambor da Vida	Single	1	2023
		Te Quero Bem	Single	1	2023
		Quatro Gigantes	Single	1	2022

		Não Destrua a Mãe Natureza	Single	1	2022
		Madalenas	Single	1	2022
		Ciranda Menina	Single	1	2021
		Vou pegar o primeiro avião	Single	1	2021
		Boi Refletido	Single	1	2021
		Maní Minha Tapioca	Single	1	2021
		No Fogo do Teu Olhar	Single	1	2021
		Romance do Senhor Fado com a Moça Canção do Pajeú (Cover)	Single	1	2021
		Saudade Que Sangra	Single	1	2021
		Brasília	Single	1	2021
		Não Quero Mais	Single	1	2020
		Doçura	Single	1	2020
		Vem Cuidar de Mim	Single	1	2020
Jéssica Carvalho	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4OOG9GVc3P9v7R1HtJgLyZ">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4OOG9GVc3P9v7R1HtJgLyZ</a>	Jacarandá   EP Se lança, mana!	Single	1	2023
Ju Rodrigues	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1zgFAVOqF3hZcFTDsXVrO7">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1zgFAVOqF3hZcFTDsXVrO7</a>	Solidão a Dois	Single	1	2024
		Um Bom Samba	Single	1	2021
Karla Testa	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7zln8cmXr4m50TNhNs6UVr">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7zln8cmXr4m50TNhNs6UVr</a>	Sacode o Corpo (Viridiana Remix)	Single	1	2024
		Karla Testa	Álbum	10	2023
		The Collapse of Empires	Single	1	2014
		Hello Earth	Single	1	2013
Káshi Mello	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6O8FTAHPjkIDHPsh6ZNtA">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6O8FTAHPjkIDHPsh6ZNtA</a>	Devolva Minha Calcinha	Single	1	2023
Kika Ribeiro	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4PQTeqe5luTadoz2NNSRv2">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4PQTeqe5luTadoz2NNSRv2</a>	Boteco do Se Zé	Single	1	2024
		Negra de Fé	Single	1	2024
		Me Deixe no Samba	Single	1	2024
		Reencontro	Single	1	2024
		Eterno Amor	Single	1	2020
Kris Maciel	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7yPJ2VMFuNlb4s2sNheMoV">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7yPJ2VMFuNlb4s2sNheMoV</a>	Sou o Samba	Álbum	13	2011
Laady B	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6lA1jdqeQuFC5iyBjLdOqz">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6lA1jdqeQuFC5iyBjLdOqz</a>	CORPOS	Single	1	2024
		Fera	Single	1	2023
		Fim da Linha	Single	1	2023
		Mil Motivos	Single	1	2022
Larissa Vitorino	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1JmZWKtUyRQjtYgLBWpcDi">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1JmZWKtUyRQjtYgLBWpcDi</a>	Minas de Mãe	Single	1	2023
		Crie (Volumes 1 a 5)	Álbum	1	2023

		La Belle de Jour (Acústico)	Single	1	2023
		Movimento das Marés (Acústico)	Single	1	2023
		Clareou (Acústico)	Single	1	2023
		Essa Tal Liberdade (Cover) (Acústico)	Single	1	2023
		A Estrada (Acústico)	Single	1	2023
		Mil Milhões (Até o Céu)	Single	1	2023
		Estrada do Sol (Acústico)	Single	1	2023
		Inverno	EP	4	2022
		Deixa (Eu Tô Contigo)	Álbum	8	2022
		Catira de Rainha	Single	1	2022
		Cantin	Single	1	2022
		Segunda Opção	Single	1	2021
		Pra me provocar	Single	1	2021
		Vem me visitar	Single	1	2021
		Como o Mar	Single	1	2021
		Areia	Single	1	2021
		Água de Beber (Ao Vivo)	Single	1	2020
		Larissa	Álbum	7	2020
		Heaven	Single	1	2020
		Let me love you	Single	1	2020
Laura Rosa	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0PcuUIvxVHuAlqOGbEG2mu">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0PcuUIvxVHuAlqOGbEG2mu</a>	Menina Mulher	Single	1	2025
		Natureza Mulher	Single	1	2024
		Felicidades pra Você	Single	1	2024
Layla Jorge	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6ruqxXbOCtGxpgmN1IEai0">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6ruqxXbOCtGxpgmN1IEai0</a>	Toda Mulher	Álbum	13	2025
		O Fardo	Single	1	2025
Layla Moreno	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0acxQgZDLLJP285r1x1hqf">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0acxQgZDLLJP285r1x1hqf</a>	Brabas	Single	1	2021
		Vermelho Bordô	EP	4	2017
Lene Matos	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/33YcTQD2kEAeh93vzGvai0">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/33YcTQD2kEAeh93vzGvai0</a>	Cantos Para o Tempo	Álbum	7	2025
Letícia Fialho	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/31ZnPMG6ywDdaBMnn1qkpN">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/31ZnPMG6ywDdaBMnn1qkpN</a>	Letícia Fialho Ilumina Sonastério	Álbum	10	2025
		Revoada Baile Canção	Álbum	10	2025
		Pra Sempre por Enquanto	Single	1	2025
		Revoada	Single	1	2025
		Letícia Fialho no Showlivre (Ao Vivo)	Álbum	9	2025

		Despedida	Single	1	2025
		Corpo e Canção (Club Mix)	Single	1	2023
		Maravilha Marginal	EP	2	2023
		O que restou da Maravilha	EP	4	2023
		Pesa Lua	Single	1	2023
		Carta de Fogo	EP	6	2021
		Abraço do Tempo	Single	1	2021
		Corpo e Canção (Remix)	Single	1	2021
		Purpurina Anzol	EP	4	2019
		Corpo e Canção	Single	1	2018
		Maravilha Marginal	Álbum	10	2018
Lidia Polissemia	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6wjqFLNEFLbgCLTjuAYP8l">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6wjqFLNEFLbgCLTjuAYP8l</a>	Altos Fetiches	Single	1	2025
		Lobo do Asfalto (Acústico)	Single	1	2024
		BLACKOUT DRILL 1# Pesadelo Decolonial	Single	1	2023
		Incenso	Single	1	2023
		Me Deu o Dom	Single	1	2015
Lilly Angel	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4pn1R24J6iqkOsxGRiDXWM">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4pn1R24J6iqkOsxGRiDXWM</a>	Niña Traviesa	Single	1	2025
		Inquisição	Single	1	2023
		Incomoda Muito Mais	Single	1	2023
		Mulher Selvagem	Single	1	2022
		Não tente me parar (Remix)	Single	1	2022
		Angel	Single	1	2022
		Pecado	Single	1	2022
		Não tente me parar	Single	1	2020
		This is crazy	Single	1	2020
		Fever	Single	1	2019
Lirys Catharina	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4CvADcd02x0wJ6R111e4Qo">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4CvADcd02x0wJ6R111e4Qo</a>	Samba na beira da praia	Single	1	2024
Lis Martins	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/06X5pWdrQtYCep9iOF2tT0">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/06X5pWdrQtYCep9iOF2tT0</a>	Deixa Fluir, Deixa Bater	Single	1	2025
		Amante do Clichê	Single	1	2022
Litieh	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1XCjCUC5dgyS2FEYUtMj6O">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1XCjCUC5dgyS2FEYUtMj6O</a>	Menino Mulambo	Single	1	2025
		Decantar Palavra	Single	1	2025
		Catiré (Na Bahia foi)	Single	1	2021
		Flor de Laranjeira	Single	1	2020
		Komôva	Álbum	8	2019
		Aquele Moço	Single	1	2019
		Zawrá	Single	1	2018
		Catiré	Álbum	12	2015

Maísa Arantes	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3e18JaeJb80SZAogdzxeRb">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3e18JaeJb80SZAogdzxeRb</a>	Arrasta a Sandália - TAS Sessions (Ao Vivo)	Single	1	2024
		Florescer Nosso Lar	Single	1	2024
		Crina do Querer - TAS Sessions (Ao Vivo)	Single	1	2024
		Elixir do Amor - TAS Sessions (Ao Vivo)	Single	1	2024
		Surforró	Single	1	2024
		Elixir do Amor	Single	1	2023
		Peripécia Brasileira	EP	6	2022
		Provou, Gostou!	Single	1	2022
		Afã pela Metade	Single	1	2022
		Segue, Se Engana	Single	1	2022
		A Feiticeira	Single	1	2022
Peripécia Brasileira	Single	1	2022		
Malu Engel	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5MHzdTNVVda0QSVuunOASZ">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5MHzdTNVVda0QSVuunOASZ</a>	Vermelho Rio	Single	1	2023
		Barco Pro Havaiá	Single	1	2022
Mar Nóbrega	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4DHkCZVJHDrZzSuQzZc3ou">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4DHkCZVJHDrZzSuQzZc3ou</a>	Relicário de Suassuna	Single	1	2024
		Impermanência	Single	1	2021
		Zen	Single	1	2021
		Ventila Dor	Single	1	2021
Márcia Tauil	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7Aa0vo5yjKHZmo7ClxhHNX">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7Aa0vo5yjKHZmo7ClxhHNX</a>	No Miudinho	Single	1	2025
		Petit Déjeuner	Single	1	2025
		Lágrima	Single	1	2025
		Plugs	Single	1	2025
		Pra Aquecer o Coração	Single	1	2025
		Visgo de Jaca	Single	1	2025
		Desgruda Essa Cola	Single	1	2025
		Meio Dia	Single	1	2024
		Amor de Atriz	Single	1	2024
		Virou Navio	Single	1	2024
		Terra Terra Terra	Single	1	2024
		Eclipse	Single	1	2024
		Telefone - Sambop	Single	1	2024
		O Dia Que Vi Caymmi	Single	1	2023
		Nós Dois	EP	2	2023
		Pro Menesca	Single	1	2023
		Vem me dar um beijo	Single	1	2023
		Samba Bom Demais	Single	1	2023
		Tá Caindo Poesia	Single	1	2023
		Pro Cristovão Vol. 2	EP	3	2023
Paisagem da Janela	Single	1	2023		
Caymmi-Se	EP	2	2022		

		Namoradeira	Single	1	2022
		Ilusão À Toa	Single	1	2022
		Eu e a Brisa	Single	1	2022
		Um Bucadim Mais com Você	Single	1	2022
		Coisas do Brasil	Single	1	2022
		Ninho de Papel	Single	1	2022
		Xote Chamegado	Single	1	2022
		Pro Cristovão	EP	3	2022
		Água para o Universo	Single	1	2021
		Amor Nas Estrelas	Single	1	2021
		Quem Disse Que Não	Single	1	2021
		Nana Neném	Single	1	2021
		Lua de mel	Single	1	2021
		Pro Menesca, Vol. 2	Álbum	8	2021
		Vagamente	Single	1	2021
		Amanhecendo	Single	1	2021
		Japa	Single	1	2020
		Pro Menesca	Álbum	7	2020
		Melhor Agora	Álbum	18	2019
		Sementes no Vento	Álbum	13	2003
		Águas da Cidade	Álbum	11	1999
Maria e o Vento	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/16fUqyi2kr2aUQ5QZ2DC7m">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/16fUqyi2kr2aUQ5QZ2DC7m</a>	Maria e o Vento	EP	3	2019
Maria Silvia	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4DAwJ9kFdsmHzrJoJnKNME">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4DAwJ9kFdsmHzrJoJnKNME</a>	De Todas as Coisas Que Eu Fui	Álbum	7	2024
		Notícias	Single	1	2024
		Pérola	Single	1	2024
		Cacos	EP	3	2022
		Eu, Sim	Single	1	2021
		Me Desintegro	Single	1	2021
		Peça de Museu	Single	1	2021
Maria Victoria Carballar	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3G2UOYpkDbwlPLfTistKuZ">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3G2UOYpkDbwlPLfTistKuZ</a>	Putaria Fina, Vol. 1	EP	4	2024
		Hetama Asufri	Single	1	2023
		O Sagrado Corazón de Puta Romântica	EP	6	2020
Mariana Camelo	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1CcNJK5XdVeIvtLvN8a3cx">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1CcNJK5XdVeIvtLvN8a3cx</a>	Céu de Marfim	EP	5	2025
		Águas de Julho	Single	1	2024
		Linhas Tortas	Single	1	2023
		Baile das Águas	EP	6	2022
		Trópico de Câncer	Single	1	2022
		Autoral Vs Autoral: Água Viva	Single	1	2021
		Perfect Illusion (Cover)	Single	1	2020
		Teu Mundo	Single	1	2020
		Fragmentos	EP	6	2018

		De Onde a Noite Vem	Single	1	2015
Marlui Miranda	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7DuGAgMc8xLBCDvJE8dIlg3">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7DuGAgMc8xLBCDvJE8dIlg3</a>	Brasingles Vol.1	EP	2	2018
		Olhos D'Água	Álbum	11	1979
Martinha do Côco	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3cQnK3xjAPEtlgFUSSy3Nu">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3cQnK3xjAPEtlgFUSSy3Nu</a>	Paranoá, Ô Vila Paranoá	Single	1	2022
		Perfume Dela	Álbum	14	2018
		Rodas Griô	Álbum	7	2017
Mayara Dourado	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/77ecpTQErD9BYrIG7adEP1">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/77ecpTQErD9BYrIG7adEP1</a>	Caminante	EP	5	2025
		Tesouro ao Vivo	EP	6	2022
		Capítulo 01: Luto, Silêncio e Esperança.	EP	3	2020
		Somos Um	Single	1	2020
Medro	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6LergydljuG3xz83bcRzjj">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6LergydljuG3xz83bcRzjj</a>	Liana Padilha	Single	1	2025
		Música Travesti Brasileira (MTB) / Lado B	EP	4	2024
		Música Travesti Brasileira (MTB) / Lado A	EP	4	2024
		Insights de Vida Plena	Single	1	2022
Mihh Black	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/24kJk0fGBFNxeM71yYbHZC">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/24kJk0fGBFNxeM71yYbHZC</a>	Mas eu vou   EP Se lança, mana!	Single	1	2023
Milena Tibúrcio	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5W05E9OIOr4Tldkp7u2Xl9">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5W05E9OIOr4Tldkp7u2Xl9</a>	Sonho Estrada Coração	Álbum	11	2020
		Aldebarã	Single	1	2020
		Enluarada	Single	1	2020
		Destinação	Single	1	2018
		Canto de Mãe	Álbum	10	2016
		Milena Tibúrcio	Álbum	12	2005
Mirian Marques	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1L59MRJDr515Pezdw5V7a1">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1L59MRJDr515Pezdw5V7a1</a>	Mother	EP	5	2021
		Eu Sou Assim	Álbum	10	2020
Moara	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2stcw4O1ZX7amhB4p80XSC">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2stcw4O1ZX7amhB4p80XSC</a>	Do Começo ao Fim?	EP	6	2019
		Peito Aberto	EP	5	2018
Myrilla Muniz	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0LqhVsxHjmm0kD2LGBfQCz">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0LqhVsxHjmm0kD2LGBfQCz</a>	O Romance de Lindalva e Cirino	Álbum	10	2019
		Pedra Rara	Álbum	12	2019
		O Leite das Baleias e Outros Sertões	Álbum	11	2019
		Notícias do Brasil	Álbum	15	2019
		Melodias Sentimentais	Álbum	9	2019
		12 Canções de Amor e um Blues Desesperado	Álbum	13	2019

Naiara Lira	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1eozCXniqlRg7yPfgx4vx0">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1eozCXniqlRg7yPfgx4vx0</a>	Louca	Single	1	2015
		Retalhos	Álbum	10	2013
Nãnan	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3AdVM83e6Zs1BOI5aDSJhF">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3AdVM83e6Zs1BOI5aDSJhF</a>	Oríki ti Iemonjá	Single	1	2020
		Ma Binu	Single	1	2019
Natália Carreira	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3FVQisK6sYtE79tU2ghYeX">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3FVQisK6sYtE79tU2ghYeX</a>	PARA DE ME LIGAR!!!	Single	1	2025
		domingo	Single	1	2024
		escorregadia	Single	1	2024
		Vai ser melhor?	Single	1	2023
		Antipática	Álbum	7	2023
		Antipática	Single	1	2023
		Montanha Russa	EP	2	2022
		mar calmo (nunca fez bom marinheiro)	Álbum	12	2021
		wrong	Single	1	2021
		nublada	Single	1	2021
		vênus em fogo	Single	1	2020
		Natália Carreira no Estúdio Showlivre (Ao Vivo)	Álbum	8	2019
		Bloco dos Solitários	Single	1	2019
		Campos	Single	1	2018
Vidro (Ao Vivo)	Single	1	2018		
Pertencer	EP	4	2017		
Natália Pires	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7gSo35S7XcqWGv37k9RyzR">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7gSo35S7XcqWGv37k9RyzR</a>	BAIÃO DO DESTINO	Single	1	2024
Natália Keshi	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3KkSSbUSWm1LPxfDU63Cuy">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3KkSSbUSWm1LPxfDU63Cuy</a>	Leve   A Infância de Romeu e Julieta, Vol. 2	Single	1	2023
		É Tarde Demais	EP	2	2020
Negra Eve	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1wvJrq0QOCjEXsHdFoGh9R">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1wvJrq0QOCjEXsHdFoGh9R</a>	Juro (Não Vou)	Single	1	2025
		DIP	Single	1	2024
		Afroestima PAGODÃO	Single	1	2024
		Sinta	Single	1	2023
		Afroestima Dancehall	Single	1	2022
		Meu Momento	Single	1	2022
Negraflow	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5bj885uQyhuqSHBneTYyNj">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5bj885uQyhuqSHBneTYyNj</a>	Luxúria	Álbum	9	2025
		Seu Jogo	Single	1	2025
		Notas	Single	1	2025
		É Coisa Nossa	Single	1	2024
		Sempre Fina	Single	1	2024
		Baby (Remastered 2025)	Single	1	2024
		Baby	Single	1	2024
Ele Me Sustentou	Single	1	2023		

		Para Te Fazer Feliz	Single	1	2023
		Jóia Rara	Single	1	2022
		O Sistema	Single	1	2022
Paola Lappicy	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4s6PD7vDCKZm9Z1TjtjnTD">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4s6PD7vDCKZm9Z1TjtjnTD</a>	Choro Fácil	Álbum	10	2023
		Baby	Single	1	2023
		Tu é Foda	Single	1	2023
		Choro Fácil	Single	1	2023
		Trepemos	Single	1	2019
		Se Eu Tivesse um Cavalo, Eu Fugiria	Single	1	2019
		Veias Abertas	Single	1	2019
		Tete a Tete	Álbum	9	2024
Patricia Ayra	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4TILqRACS7NMNAOUI3KstJ">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4TILqRACS7NMNAOUI3KstJ</a>	Nova era	Single	1	2024
		Prisões	Single	1	2024
		Dejavu	Single	1	2024
		Livro Aberto	Single	1	2024
		Preto e Branco	Single	1	2022
		Ser Feliz	Single	1	2021
		Não Era Real	Single	1	2021
		Mistério	Single	1	2020
Patrícia Duboc	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/64kJ7qWxd2xU1wbV9QjMg">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/64kJ7qWxd2xU1wbV9QjMg</a>	Fogão de Lenha	Single	1	2025
		Saudade na Janela	Single	1	2024
		Viagem	Single	1	2023
		A Calma e o Espanto	Single	1	2023
		O Cântico de Maria	Single	1	2022
		Colheita	Single	1	2021
		Gentileza	Single	1	2020
		Planos Perfeitos	Single	1	2020
		Canção da Estrada	Single	1	2019
		Descanso	Single	1	2019
		Que o Fruto Permaneça	Single	1	2019
		Obra-Prima	Single	1	2018
		Volta	Single	1	2018
		Pleno em Ti	Álbum	13	2018
Getsêmani	Single	1	2016		
Paula Nunes	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/649CNQyKJEMoY8zfqhAO77">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/649CNQyKJEMoY8zfqhAO77</a>	Paula Nunes	Álbum	10	2019
		Sede do Mundo	Álbum	10	2012
		Paula Nunes	EP	2	2007
Paula Torelly	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7DSqVnwvbrfkryqPg2o1dY">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7DSqVnwvbrfkryqPg2o1dY</a>	Santana	Single	1	2025
		A Linha Tênu Entre a Dor e o Prazer	EP	6	2023
		Ferida Exposta	Single	1	2023
		See Me Ridin'	Single	1	2023
		Vai Se Amar	Single	1	2023
		QUENTE! (Remixes)	EP	3	2022
QUENTE!	Single	1	2022		

		A Gente Faz Magia	Single	1	2022
		Na Sua	Single	1	2022
		beat tape vol. 1	EP	6	2022
		Saudade do Mar	EP	5	2021
		Poder Feminino	Single	1	2018
Paula Zimbres	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1KYwhMDqCLLTG60kO9HPUO">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1KYwhMDqCLLTG60kO9HPUO</a>	Infinito Mar	Single	1	2023
		Baixo e voz	Álbum	6	2021
		Moinho	Álbum	7	2017
		Água Forte	Álbum	8	2012
Pina	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2RqizUNTXbWNqSqlC1CoAK">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2RqizUNTXbWNqSqlC1CoAK</a>	PINA Live Session	EP	4	2024
		era pra ser um reels	Single	1	2023
		Right Here	Single	1	2023
		Saudade do Mar	EP	5	2021
		Nada Por Mim	Single	1	2020
		Bem Que Se Quis	Single	1	2020
Pratanes	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1xmQaEd99Qd0HrKKaw66Hb">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1xmQaEd99Qd0HrKKaw66Hb</a>	Azeite	Álbum	11	2024
		Salve, Rainha	EP	6	2022
		Égide	Single	1	2021
		Serpente	Single	1	2021
Prethaís	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3P08BKFUVHPObPL5br90xB">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3P08BKFUVHPObPL5br90xB</a>	Bota Lá Dentro	Single	1	2025
		AMOR ENTRE NÓS É MAIS GOSTOSO	EP	6	2025
		BLACKOUT DRILL 2# Comando do Baile	Single	1	2025
		Colombiana	Single	1	2025
		Botando Quente	Single	1	2025
		Nas Paredes	Single	1	2025
		Marmita de Casal	Single	1	2025
		AXÉ	Single	1	2025
		MINHA GANG	Single	1	2024
		Sonho Ancestral	Single	1	2024
		Atividade - Ilê de Noiz, Vol.1	Single	1	2024
		Magia Negra	Single	1	2024
		Nossos Lençóis (Jeitinho)	Single	1	2024
		BLACKOUT DRILL 1# Pesadelo Decolonial	Single	1	2023
		Jogo Perigoso	Single	1	2023
		Trança Dela	Single	1	2023
		Poesia Preta	Álbum	7	2022
		Pinta Rima	Single	1	2022
		Decifra-Me	Single	1	2022
		Nega o Que Sente	Single	1	2022
Preta Pretinha	Single	1	2022		
Black Session #1 - Sensação	Single	1	2022		

Priscila Lima	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5MZSbOD3QUVWtnd746kpfa">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5MZSbOD3QUVWtnd746kpfa</a>	Luz	Single	1	2022
		Priscila Lima	Álbum	9	2019
Rai Santana	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2WIVKXNWeDuiofOKHCwniU">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2WIVKXNWeDuiofOKHCwniU</a>	Elos	Single	1	2024
		Carta do Amor Próprio	Single	1	2023
		Mainha	Single	1	2023
		A Vida em Jogo	Single	1	2023
		Redemoinho	Single	1	2023
		De Rocha	Single	1	2022
Rayssa Andreoli	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0kG8pKY5RTBapy54ld9nd9">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0kG8pKY5RTBapy54ld9nd9</a>	Oração (Ao Vivo)	Single	1	2025
		Entrega (Ao Vivo)	Single	1	2025
		Tanto Faz	Single	1	2025
		Céu (Ao Vivo)	Single	1	2025
		Não Desanimamos (Ao Vivo)	Single	1	2025
		IMPERFEITO PLAYBACK Vocal	Single	1	2025
		IMPERFEITO	Single	1	2025
		Pai	Single	1	2024
		Céu	Single	1	2024
		Meu Sol	Single	1	2024
		A Corrida	Single	1	2023
		Feliz Junto a Ti	Single	1	2023
		Feliz com Você	Single	1	2023
		Deus	EP	2	2023
		Sou Feliz	Single	1	2023
		Compreensível	EP	2	2023
		Amor Sem Limites	Single	1	2022
		Pela Cruz	Single	1	2022
Tudo Novo	Single	1	2022		
Realleza	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/III1hP9rrXhn9qvFhSHyZi">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/III1hP9rrXhn9qvFhSHyZi</a>	Três Sóis	Single	1	2025
		Pantera	Álbum	7	2024
		Baby Bi	Single	1	2024
		Tamo Junto São Paulo	Single	1	2024
		Iyalode	Single	1	2023
		Sol Nascente	Single	1	2020
		Afrontosa	Álbum	7	2020
		Lua da Night	Single	1	2019
Tempo	Single	1	2018		
Renata Jambeiro	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0p7EOZ5rAvP46Jccu2cVDX">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0p7EOZ5rAvP46Jccu2cVDX</a>	Fazer o Que?	Single	1	2025
		Gabriela 7 Rosas	Single	1	2022
		Jambeira Flor	Single	1	2021
		Afrodisia	Álbum	17	2019
		Fogaréu	Álbum	12	2015
		Sambaluayê	Álbum	10	2012
		Jambeiro	Álbum	14	2009
		Ao Vivo No Culto	EP	4	2025

Revolutionaif (Mayra Miranda)	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4N9q8qsx6cFyd3tnM3JFy2">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4N9q8qsx6cFyd3tnM3JFy2</a>	Break the Day	Single	1	2022
		C Dá Conta	Single	1	2022
		Viver é o Antídoto do Seu Próprio Veneno	Single	1	2020
		Eu Te Amo Mas	Single	1	2020
Rosa Luz   Ros4	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5GZgrkmH64VcEMwzE8rdLj">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5GZgrkmH64VcEMwzE8rdLj</a>	Bota Lá Dentro	Single	1	2025
		R.O.S.4	EP	5	2024
		Pecado & Vinho	Single	1	2023
		Chega de Se Esconder	Single	1	2023
		Te Quiero	Single	1	2022
		Baby, Eu Quero Você!	Single	1	2022
		Saudação	Single	1	2021
		Deyse Ex Machina	EP	6	2021
		I Still Want You (A Trash Audio by Ros4)	Single	1	2021
		Profissional Intuitiva	Single	1	2021
		101	Single	1	2021
		Alienígena	Single	1	2020
		24 Palavras	Single	1	2020
		XXX	Single	1	2020
		Encarceramento em Massa Não	Single	1	2020
		Thanksgiving	Single	1	2020
		Rosa Luz no Estúdio Showlivre (Ao Vivo)	Álbum	10	2019
		Gangsta Nb	Single	1	2019
		Brazilian Bitch	Single	1	2018
		Sanguinária	Single	1	2018
Rosa Maria, Codinome Rosa Luz	EP	6	2017		
Rosa Passos	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1ztbuuZdlymbE7XnHlj0nP">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1ztbuuZdlymbE7XnHlj0nP</a>	Rosa Passos e Lula Galvão	Álbum	10	2023
		Conversa de Botequim	Single	1	2023
		Samba Sem Você (Live at Copenhagen Jazzhouse 2001)	Álbum	12	2023
		Doralice	Single	1	2023
		Dunas - Live in Copenhagen	Álbum	9	2021
		Dunas (Live)	Single	1	2021
		Sábado Em Copacabana (Live)	Single	1	2021
		Sem Compromisso	EP	7	2021

		Pra que Discutir com Madame (Ao Vivo)	Single	1	2020
		From Paulelli to Rosa Passos	Álbum	7	2020
		Amanhã Vai Ser Verão	Álbum	13	2018
		Amanhã Vai Ser Verão	Single	1	2018
		Ao Vivo	Álbum	14	2016
		Tom Jobim por Rosa Passos	EP	4	2016
		Rosa por Rosa	Álbum	16	2016
		O Melhor de Rosa Passos	Álbum	14	2016
		Djavan por Rosa Passos	EP	6	2015
		Rosa Passos Canta Ary, Tom e Caymmi	Álbum	13	2015
		Pano Pra Manga	Álbum	13	2015
		Dorival Caymmi por Rosa Passos	EP	2	2014
		Águas de Março	Single	1	2014
		Eu e Meu Coração	Álbum	14	2014
		Festa	Álbum	12	2013
		Azul	Álbum	13	2013
		É Luxo Só	Álbum	10	2011
		Curare	Álbum	13	2008
		Romance	Álbum	12	2008
		Rosa	Álbum	15	2006
		Amorosa	Álbum	12	2004
		Entre Amigos	Álbum	11	2003
		Rosa Passos Canta Caymmi	Álbum	13	2000
		Rosa Passos Canta Angônio Carlos Jobim - 40 Anos de Bossa Nova	Álbum	14	1998
		O Melhor de Rosa Passos Vol.2	Álbum	11	1998
		Letra & Música Ary Barroso - Rosa Passos e Lula Galvão	Álbum	13	1997
Sandra Duailibe	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2DZbNBrM7YOub8oem1zpSr">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2DZbNBrM7YOub8oem1zpSr</a>	Virgem Maria Sinônimo Amor	Single	1	2024
		Magia, Sonho e Paixão	Single	1	2023
		MÃEZINHA DO CÉU	Single	1	2023
		Álbum da Amazônia	Álbum	11	2023
		Da Terra	Álbum	11	2023

		Tons da Amazônia	EP	6	2023
		Do Canto	Álbum	12	2020
		Celebrizar	Álbum	14	2017
		Sandra Duailibe Canta Nonato Buzar	Álbum	13	2015
		Sandra Duailibe Convida Cely Curado - A Bossa No Tempo	Álbum	13	2013
		Receita	Álbum	14	2012
		Do princípio ao sem-fim	Álbum	14	2007
Saphira	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5EcZ6z6vrsDnGRg3ExDrZJ">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5EcZ6z6vrsDnGRg3ExDrZJ</a>	Sequência de Close	Single	1	2024
		Éden	EP	3	2023
		Fast Fooda (Remix)	Single	1	2022
		Acabou	Single	1	2021
		Fast Fooda	Single	1	2020
Sarani	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3sz7VASrj4gJ0ITQuHMhOd">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3sz7VASrj4gJ0ITQuHMhOd</a>	Nova Fluidez	Single	1	2025
		Desapego (Remix)	Single	1	2024
		LatinidadeAfro	EP	5	2023
		Frequência	Single	1	2022
		Romance	Single	1	2022
		Desapego	Single	1	2022
		Aceitação	Single	1	2022
Sellva (Mariana Guel)	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5UVDP6vgPvQN4pKLPYaaeS">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5UVDP6vgPvQN4pKLPYaaeS</a>	Falar de Mim	EP	5	2021
		Horas de Voo e Cuidar de Mim (ao vivo)	Single	1	2021
		Viver só (Ao vivo)	Single	1	2021
		Quem Vê de Longe Não Vê	Single	1	2021
		Desilusão	Single	1	2021
		Atmosfera	EP	5	2020
		Nascer de Novo	Single	1	2020
		Viver Só	Single	1	2018
		Minha Selva	Single	1	2018
Shaira	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3enLFkRg7gwYQbEPPPGkzO">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3enLFkRg7gwYQbEPPPGkzO</a>	Caluje	Álbum	10	2020
		Cabocla Cristal	Single	1	2019
		Mainha	Single	1	2019
		Beiramar	Single	1	2019
Stephanie Lacerda	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5lmffMUj4CNXRfXu2O0SP3">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5lmffMUj4CNXRfXu2O0SP3</a>	February 3Rd (Cover)	Single	1	2020
Taís Guerino	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6Y9RXQGY7JCUph5tDbV9hf">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6Y9RXQGY7JCUph5tDbV9hf</a>	Voz do Coração	Álbum	11	2013
		Outra Pessoa	Álbum	12	2010
Talíz	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/56veX3n9H2KvV44hAdqkbj">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/56veX3n9H2KvV44hAdqkbj</a>	Cem Dias	Single	1	2025
		Arder	Single	1	2025
		Fora da Lei	Single	1	2025
		If I Ain't Got You	Single	1	2025

		Apaga a Luz	Single	1	2025
		At Last	Single	1	2025
		Jeito Sexy (Shy Guy)	Single	1	2025
		Elixir	Single	1	2024
		Vinheta de Marshall #2	Single	1	2023
		Encosta em mim	Single	1	2023
		Junto e Misturado	Single	1	2021
		A Gente Combina	Single	1	2021
		Nosso Lugar	Single	1	2021
		Sem Pudor	Single	1	2020
		Fica	Single	1	2020
		Hino das Montadas	Single	1	2019
		Mais (feat. Kiaz)	Single	1	2019
		Dança Comigo (feat. Tchelo Gomez)	Single	1	2018
		Somos Feitos de Amor	Single	1	2018
		Eu Faço	Single	1	2018
		Pode Me Ligar	Single	1	2018
Tatá Weber	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0sTYtBd7S9Eyn1cWOt043I">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0sTYtBd7S9Eyn1cWOt043I</a>	Quarta-feira	Single	1	2020
Thabata Lorena	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7brvQoy0VVL4z3aa0JMnLh">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7brvQoy0VVL4z3aa0JMnLh</a>	Meia Hora	Single	1	2025
		ROBÔ LATRÔ	Single	1	2025
		SET	EP	7	2023
		Tromba D'água	Single	1	2023
		Novidades Ancestrais (Ao Vivo)	Álbum	11	2017
		Novidades Ancestrais	Álbum	11	2014
Thais Siqueira	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/385wFvsUyTyJlPh7RfctW">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/385wFvsUyTyJlPh7RfctW</a>	Divino Maravilhoso	EP	4	2023
		Ardências	Álbum	10	2018
Thais Uessugui	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5i6jyotwSkDmrFYuIbGmCP">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5i6jyotwSkDmrFYuIbGmCP</a>	Japonêga	EP	4	2007
Thaise Mandalla (Mandalla)	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3KOBqFkuyjDHHGCsUF9JYC">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3KOBqFkuyjDHHGCsUF9JYC</a>	Capoeira'n Blues	Álbum	10	2023
		Desabafo da Madrugada	Single	1	2023
		Desplugado Mb (Acústico)	EP	3	2021
		Cascas Artificiais	Single	1	2021
		I Arrived	Single	1	2020
		I'm Like Death	Single	1	2019
		Ao Vivo no Clube do Choro	EP	5	2018
		Dia de Alma	Single	1	2023
		Viciada Ni Tu	Single	1	2023

Tonhão Nunes	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6zuEGwsxKm3bXxkzGpDGCp">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6zuEGwsxKm3bXxkzGpDGCp</a>	Corpo Seguro	Single	1	2022
		Antiguidade Atual	Single	1	2019
Tutti	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0HNotL12jpKbFDIXDY4IfB">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/0HNotL12jpKbFDIXDY4IfB</a>	Te Esquecer	Single	1	2024
		Último Suspiro	Single	1	2024
		Hater	Single	1	2024
		Me Guarde em Você	Single	1	2024
		Sem Soltar	Single	1	2024
		Só um Dia	Single	1	2024
		Imperfeita	Single	1	2024
		Da Boca pra Fora	Single	1	2024
		Ruídos (Remix)	Single	1	2023
		Já faz um tempo	Single	1	2023
		Me leva	Single	1	2023
		Borboletas	Single	1	2023
		Antes de partir	Single	1	2023
		Imperfeita	Single	1	2022
		Saudade	Single	1	2022
		Andar Sozinha	Single	1	2022
		Hoje	Single	1	2022
		Uma Razão	Single	1	2022
		Forma de amor	Single	1	2022
		Por muito tempo	Single	1	2022
Asas	Single	1	2022		
Sem Soltar	Single	1	2022		
Reset	EP	3	2022		
Valéria Fajardo	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5OcoYWzLgwBJvjQl4EWQ5b">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5OcoYWzLgwBJvjQl4EWQ5b</a>	Barbie do Cerrado	Single	1	2023
		Sem Pressa	Single	1	2021
		Vitrines	Álbum	10	2019
		Lugar e hora	Álbum	8	2016
Vanessa Pinheiro	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/01W4egoei8iXW3JiPPGr4f">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/01W4egoei8iXW3JiPPGr4f</a>	Casa de Vó	Álbum	10	2025
		Saudade	Single	1	2025
		Barulheira	Single	1	2025
		Gira Sol	Single	1	2025
		Casa de Vó	Single	1	2024
		Aos Olhos da Eternidade	Single	1	2023
		A Viagem de Bela - Um Musical de Natal	Álbum	20	2021
		Logo vai passar	Single	1	2020
		Vanessa Pinheiro - Ao Vivo em Brasília	Álbum	14	2020
		Precoce (Ao Vivo em Brasília)	Single	1	2020
		Ainda Sobra um Lugar (Ao Vivo em Brasília)	Single	1	2020
A New Season (Ao Vivo em Brasília)	Single	1	2019		

		Temporal	Single	1	2019
		Hoje a Noite é Nossa	Single	1	2019
		A melhor parte de mim	Single	1	2019
		Eu sinto falta de você	Single	1	2019
		Menina dos Olhos	Single	1	2017
		Vanessa Pinheiro	Álbum	12	2009
		Varanda	Álbum	11	2009
Vera Veronika	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7jfCrOtjVFdg24vNuoI2M6">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7jfCrOtjVFdg24vNuoI2M6</a>	Marchemos	Single	1	2019
		Heroínas de Geração	Single	1	2019
		Diversas	Single	1	2019
		Genocídios	Single	1	2019
		Osun	Single	1	2019
		Sem Poder Voar	Single	1	2019
		De Volta às Origens	Single	1	2019
		Mulher de Aço	Single	1	2019
		Profissão Perigo	Single	1	2018
		Afrolatinas	Álbum	12	2018
		Afrolatinas	Single	1	2018
		Mojubá	Álbum	13	2017
Vix Russel	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1RV0D4o9V7ujnNWcZXx8Vy">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/1RV0D4o9V7ujnNWcZXx8Vy</a>	Oh Yeah	Single	1	2025
		Dom	Single	1	2025
		Eu Sei	Single	1	2025
		Magnetizou	Single	1	2024
		Coração	Single	1	2023
		7x+	Álbum	9	2022
		BB	EP	4	2020
		Pick U Up	Single	1	2020
		Guias	EP	6	2019
		Preta	Single	1	2019
Yara Gambirasio	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/26exQjXq3VgDkPsUvjoBzs">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/26exQjXq3VgDkPsUvjoBzs</a>	Livre	Single	1	2025
		Até o Sol Raiar	Single	1	2025
		Jingle Bell Rock	Single	1	2024
		Have Yourself	Single	1	2024
		Yara Gambirasio	Álbum	10	2017
Zélia Duncan	<a href="https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2zDJszdrISx9K4L5hvWT33">https://open.spotify.com/intl-pt/artist/2zDJszdrISx9K4L5hvWT33</a>	Antes de Você Chegar	Single	1	2025
		Meu Verbo	Single	1	2025
		Goiabada Cascão	Single	1	2025
		Pré-Pós-Tudo-Bossa-Band (O Show)	Álbum	23	2024
		Sete Mulheres Pela Independência do Brasil	EP	7	2023
		Final Feliz (Da Série Original Amazon Novela)	Single	1	2023

Fim de Caso / Eu Sei de Cor	Single	1	2023
Verdade na Fonte	Single	1	2022
Existem Coisas Na Vida (Ao Vivo)	Single	1	2021
Chega Disso (Ao Vivo)	Single	1	2021
Nosso Amor Vadio	Single	1	2021
Noite Preta	Single	1	2021
Toda Toda	Single	1	2021
Pelespírito	Álbum	15	2021
Onde é que isso vai dar?	Single	1	2021
Minha voz fica	Álbum	12	2021
Beijos Longos	Single	1	2021
Moska Apresenta Zoombido: Zélia Duncan	EP	3	2020
Um Par Ímpar	Single	1	2020
Eu Sou Mulher, Eu Sou Feliz	Álbum	16	2019
Tudo é Um	Álbum	11	2019
Breve Canção de Sonho	Single	1	2019
O Que Mereço	Single	1	2019
Zélia Duncan e Jaques Morelenbaum Interpretam Milton Nascimento	Álbum	14	2017
Antes do Mundo Acabar	Álbum	15	2015
Intimidade	Single	1	2014
Catedral	Single	1	2014
Zélia Duncan - Totatiando	EP	5	2014
Zélia Duncan - Tudo Esclarecido	Álbum	13	2012
Zélia Duncan - Tua Boca	Single	1	2012
Breve Canção de Sonho - Single	Single	1	2012
iCollection	Álbum	12	2012
Pelo Sabor do Gesto em Cena	Álbum	13	2011
E-collection	Álbum	19	2010
Pelo Sabor do Gesto	Álbum	14	2009
Amigo é Casa (ao vivo)	Álbum	18	2008
Pelo Sabor do Gesto em Cena (Special Edition) (ao vivo)	Álbum	23	2008

	Amigo é Casa (Special Edition) (ao vivo)	Álbum	26	2008
	Pré, Pós Tudo, Bossa Band	Álbum	16	2005
	Eu Me Transformo Em Outras	Álbum	19	2004
	Sortimento Vivo	Álbum	17	2002
	Sortimento	Álbum	14	2001
	Acesso	Álbum	11	1998
	Intimidade	Álbum	12	1996
	Zélia Duncan	Álbum	12	1994

*Fonte: autoria própria, a partir de mapeamentos realizados ao longo da pesquisa.*