

Quem são e onde vivem: uma análise de dados das mulheres na indústria da música

Who They Are and Where They Live: A Data Analysis of Women in the Music Industry

Julia Ourique

UERJ/UNESA

E-mail: juliaourique3@gmail.com



C.V. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1012144528535773>



Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0308-3126>

Débora Gauziski

UERJ

E-mail: deboragauziski@gmail.com



C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6020949341075789>



Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3699-4313>

Recebido em: 30/06/2025

Aprovado em: 14/12/2025

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar um breve estudo sobre a situação atual das mulheres na indústria da música brasileira. Com uma metodologia inspirada na análise de dados, o estudo examina relatórios e mapeamentos, entre outros. A pesquisa discute como normas sociais e culturais moldam práticas musicais e perpetuam hierarquias de poder, restringindo a participação feminina em posições decisivas no setor. Mais do que denunciar desigualdades e propor espaços seguros, o trabalho visa mapear onde estão essas mulheres, suas trajetórias e o que os dados revelam sobre as condições de trabalho e criação. A primeira seção traz uma abordagem etnomusical sobre o papel feminino na sociedade; a segunda apresenta uma breve historiografia das mulheres na música, com foco no feminismo liberal. Por fim, analisamos os dados coletados, oferecendo um panorama atualizado da presença feminina na música e apoiando futuras pesquisas e ações em prol da equidade de gênero no setor.

PALAVRAS-CHAVE

Indústria da música; Análise de dados; Mulheres na música.

ABSTRACT

This article aims to present a brief study on the current situation of women in the music industry. Using a methodology inspired by data analysis, the study examines reports and mappings, among other sources. The research discusses how social and cultural norms shape musical practices and perpetuate power hierarchies, restricting women's participation in key positions within the sector. Beyond highlighting inequalities and proposing safe spaces, the work seeks to map where these women are, their trajectories, and what the data reveal about their working and creative conditions. The first section provides an ethnomusicological approach to the female role in society; the second offers a brief historiography of women in music, focusing on liberal feminism. Finally, the collected data is analyzed, presenting an updated overview of women's presence in music and supporting future research and actions aimed at promoting gender equity in the sector.

KEYWORDS

Music industry; Data analysis; Women in music.

Introdução

A inserção e a visibilidade das mulheres na indústria da música têm sido temas de crescente interesse acadêmico e social, refletindo a necessidade de compreender as dinâmicas de gênero que moldam este campo. O presente artigo¹ tem como objetivo explorar a representatividade feminina na indústria da música, com foco nas desigualdades de gênero que permeiam o setor e nas estruturas sociais que limitam o acesso e a valorização das produções artísticas das mulheres. A pesquisa utiliza uma metodologia inspirada na análise de dados, a partir de relatórios institucionais, estudos acadêmicos e dados quantitativos recentes, buscando oferecer um panorama do estado atual da presença feminina na música.

Enquanto expressão cultural e artística, a música reflete e perpetua as dinâmicas sociais que estruturam as relações humanas. Apesar de não estar intrinsecamente vinculada a características biológicas ou a um gênero específico, sua prática é moldada por normas sociais e contextos culturais que determinam quem pode fazer música, em quais condições e com qual reconhecimento. Essas dinâmicas não apenas limitam o acesso de grupos historicamente marginalizados, como também reforçam hierarquias de poder que perpetuam desigualdades.

Historicamente, as mulheres enfrentaram barreiras significativas no acesso à música, desde a prática instrumental até a ocupação de espaços de criação e performance. Pesquisas como as de Ellen Koskoff expõem como normas de gênero regulam atividades culturais, conferindo significados específicos às práticas musicais de homens e mulheres. No Brasil, essa realidade se reflete na baixa presença feminina em posições decisivas, como compositoras, intérpretes e produtoras. Além disso, rótulos como “rock feminino” ou “feminejo” reforçam visões reducionistas, hierarquizando as produções artísticas e restringindo a compreensão de suas diversidades e potências criativas.

Propomos neste artigo uma análise crítica das interseções entre gênero, música e poder, destacando a trajetória de resistência feminina no setor musical. Desde figuras históricas como Chiquinha Gonzaga, que desafiou papéis tradicionais no século XIX, até

¹ O artigo é uma atualização e aprofundamento dos dados publicados originalmente na dissertação de Mestrado em Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com orientação do Prof. Dr. Leonardo De Marchi.

movimentos como o Riot Grrrl e a ascensão de artistas feministas no *mainstream*, a música tem sido uma ferramenta para questionar e transformar normas patriarcais. Contudo, essa luta por igualdade convive com as contradições impostas pelo mercado, que frequentemente cooptam narrativas feministas em prol de dinâmicas capitalistas.

Nesta pesquisa, buscamos traçar um perfil das mulheres que atuam na música, utilizando dados provenientes de diversas fontes: os relatórios da União Brasileira de Compositores (UBC) entre os anos de 2018 e 2024; o mapeamento de bandas com mulheres na composição, mantido pelo selo independente PWR Records; dados do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD); e o Mapa de Festivais. Estes dados oferecem uma visão abrangente sobre a representatividade feminina na música brasileira e possibilitam uma análise detalhada sobre os papéis e as histórias das mulheres que contribuem para o setor. Ao reunir e interpretar essas informações, este artigo visa fornecer uma base para futuras pesquisas na área e incentivar estratégias mais inclusivas e informadas que abordem as desigualdades de gênero na música. Os dados analisados não só expõem as limitações enfrentadas pelas mulheres na indústria, como também oferecem uma ferramenta essencial para o planejamento de políticas e iniciativas que promovam a equidade e o fortalecimento da presença feminina no campo musical.

Quem pode fazer música?

Somos frutos da sociedade em que vivemos. Dito isso, fazer música não requer um gênero específico, uma qualidade, um dom sobrenatural ou mesmo mentoras que nos inspirem a superar determinados limites. Como aponta Nochlin (2016, 23), os contextos sociais afetam o desenvolvimento e a qualidade da arte que é produzida. Sendo assim, mulheres que crescem em um ambiente em que ser música é uma profissão perigosa provavelmente não vão se dedicar à tarefa da mesma forma com que os homens, que se desenvolvem em uma realidade em que ser músico é uma profissão atraente. Como produto da situação da mulher brasileira, nos tornamos “cidadãs café com leite” (Ourique 2025, 33), com ações que não mudam ou têm efeito relevante dentro do jogo que estamos jogando.

A antropóloga Ellen Koskoff foi uma das pioneiras nos estudos de gênero na música. A partir da análise dos estudos etnográficos realizados previamente por Gourlay (1970), Sakata (1976), McLeod e Herndon (1975) e Lee (1979), Koskoff (2014, 26) propõe que as

sociedades regulam atividades culturais de acordo com códigos de gênero e, em segundo lugar, que mulheres que estão fora dos padrões normativos masculinos e femininos (como xamãs, prostitutas, parteiras, lésbicas, bruxas, entre outras) frequentemente recebem certas liberdades musicais não concedidas àquelas que seguem os papéis socialmente prescritos. A autora observa que não existe, pelo menos nas sociedades conhecidas, uma cultura em que homens e mulheres tenham igual acesso às experiências e oportunidades musicais e acrescenta que restrições baseadas em gênero existem em todos os lugares, e na maioria das vezes são direcionadas para mulheres, desde garotos que são desmotivados a tocar uma harpa, até mulheres que são ameaçadas com um estupro coletivo por ver homens tocando flautas sagradas² (Koskoff 2014, 31).

É importante notar que a identidade feminina é interligada a sua sexualidade, portanto, sua atividade musical também é afetada por essa noção. Koskoff (2014, 37) destaca três aspectos pelos quais a performance musical das mulheres é definida por sua sexualidade: (a) o local onde a performance acontece pode fornecer um contexto para o comportamento sexualmente explícito, de forma que a performance musical se torna uma metáfora para relações sexuais; (b) a perda real ou percebida da sexualidade pode mudar o papel ou o status musical das mulheres; (c) as crenças culturais na sexualidade feminina podem acarretar restrições impostas às atividades musicais femininas. A restrição do espaço de circulação das mulheres e ao uso de instrumentos musicais por elas faz parte de uma estrutura social e de gênero que enxerga as esferas pública e doméstica como totalmente separadas. Nesses locais, a hierarquização entre gêneros dá base para perceber a performance musical feminina ligada ao potencial sexual das mulheres, seja como esposa ou como cortesã, limitando o acesso às práticas musicais, afinal as mulheres são encaradas apenas como objetos. Já nas sociedades, em que a música como prática criativa é relativamente difundida independentemente do gênero, existe um grau maior de valorização das performances artísticas das mulheres, além de concedê-las maior poder econômico e político, favorecendo a liberdade sexual e de gênero (Koskoff 2014, 130).

² A situação violenta é mencionada no artigo "Myth and Ritual of the Kalapalo of Central Brazil" (Basso 1987, 163--176), encontrado na coletânea de artigos, organizada por Koskoff, *Women and Music in Cross-cultural Perspective*.

O que parece ser central para todas as descrições apresentadas até agora é a noção de que instrumentos musicais são geralmente ligados às identidades de gênero, construídas e mantidas culturalmente. Tais identidades fundamentam e prescrevem quem pode e quem não pode tocar e em que circunstâncias as apresentações ocorrerão. Assim, por um lado, verifica-se que os instrumentos e sons associados aos homens e à masculinidade (qualquer que seja a sua definição) estão frequentemente ligados ao poder econômico, ritual e sexual. Tais instrumentos são frequentemente usados por homens para limitar, controlar ou coagir as mulheres (ou para intensificar sua própria sexualidade, como nas apresentações de rock).

As diferenças sociais entre os gêneros dentro da música, analisadas por Koskoff, se tornam aparentes quando nos deparamos com os dados de que dos 1,3 bilhões de reais em direitos autorais distribuídos pelo Ecad (2024, 5) apenas 8% desse valor foram para mulheres, totalizando em cerca de 65 milhões de reais, que atuam nas seguintes funções: autoras (70%), intérpretes (25%) e musicistas/produtoras/editoras (5%). A falta de representatividade das mulheres na indústria da música provoca uma espécie de silenciamento, quando a música produzida por mulheres é imediatamente rotulada como “rock feminino” ou “feminejo”. Fadadas a serem deusas, loucas ou feiticeiras, o imaginário que dita que mulheres têm obrigação de agir de determinada forma também gera frutos na música, principalmente no rock, onde mulheres são vistas como namoradas ou *groupies*³.

A recorrente divisão entre os gêneros feminino e masculino na música contribui para a perpetuação de uma hierarquização simbólica que diferencia a produção artística de homens e mulheres. Enquanto as produções atribuídas às mulheres são frequentemente rotuladas como “emotivas”, “dramáticas”, “exageradas” ou mesmo “descontroladas”, as criações masculinas tendem a ser valorizadas por suas “letras sensíveis”, “performances poderosas” e “presenças marcantes”. Essa distinção reforça estereótipos de gênero que desqualificam a expressão artística feminina ao mesmo tempo em que enaltecem a masculina, evidenciando uma desigualdade estrutural nas formas de reconhecimento no campo musical.

³ O termo *groupie* é utilizado para descrever garotas que seguem estrelas do pop ou membros de bandas de rock. Na maioria das vezes, em busca de relações pessoais ou sexo.

Feminismo liberal na indústria da música

Já no século XIX podemos encontrar casos de mulheres que assumem posturas diferentes do que é esperado do seu papel de gênero, como foi na trajetória de Chiquinha Gonzaga, que, em uma época que mulheres aprendiam instrumentos somente como objeto de status social, decidiu seguir sua vida como compositora e pianista, alinhando posicionamento político e música (Fuscaldo 2020, 16). No início, a pianista teve apoio dos abolicionistas e dos republicanos, embora fosse rechaçada por sua reputação: ousou se separar e viver com um outro homem, além de renunciar aos filhos. Chiquinha também foi responsável pela criação da primeira sociedade arrecadadora de direitos autorais, em 1917, a Sociedade Brasileira de Autores e Artistas de Teatro, que permitiu que mulheres e homens recebessem por suas criações artísticas (Fuscaldo 2020, 16).

Na década de 1950, Celly Campello era tida como a primeira representante feminina do rock, atuando como um dos símbolos de uma geração que se encantava pelo gênero musical. Ela teve o seu próprio programa na tv para divulgar o rock, participou de comerciais e lançou uma boneca com o seu nome (Garson 2010). Já na década de 1960, a cantora, compositora e guitarrista Rita Lee era uma forte presença no rock do país quando era vocalista e guitarrista na banda Os Mutantes; posteriormente, em sua carreira solo, tornou-se um ícone feminista, enfrentando uma prisão enquanto grávida, durante a ditadura militar (Lee 2016, 164) e escrevendo músicas populares que falavam sobre o desejo da mulher e a busca do prazer (Cunha 2021, 9). Sobre sua estreia na carreira solo, Rita Lee conta em sua autobiografia: "O clube do Bolinha afirmava que para fazer rock 'precisava ter culhão', eu queria provar a mim mesma que rock também se fazia com útero, ovários e sem sotaque feminista clichê." (Lee 2016, 137).

Combater o machismo na sociedade por meio da música foi o que levou à criação, na década de 1990, do movimento Riot Grrrl (Leonard 2007; Becker 2011; Hill 2016), liderado por bandas como L7, Bikini Kill e Bratmobile nos Estados Unidos. Cansadas de serem subjugadas, elas tomam os instrumentos e criam sua própria mídia, os fanzines, seguindo o lema do "faça você mesmo". Neste espírito, elas aprenderam a tocar instrumentos, ensinaram umas às outras a tocar e criaram suas bandas (Gelain *et al* 2017, 4). Com o objetivo de promover a participação feminina na música, elas publicaram fanzines, organizaram festivais e tornaram-se responsáveis pela parte técnica, ocupando o que lhes

era negado.

O reforço ao empoderamento na cultura pop acarretou o reforço de uma importância individual feminina ligada à meritocracia, desmerecendo pautas relacionadas à raça e à sexualidade. A autora Ellen Riordan (2001, 282) analisa que o empoderamento feminino disseminado pela mídia contribuiu para rearticular a dominação patriarcal e os valores capitalistas, portanto não causou mudança nas relações de poder. Uma forma de romper com o machismo cultural seria pelo caminho da agência, oriunda do marxismo, que teoriza uma revolução ocorrida por meio de uma transformação nas estruturas de poder, em que atores individuais agem coletivamente para assegurar liberdade para todas as pessoas.

Se o empoderamento se limita ao indivíduo, e não chegamos ao ponto de consciência coletiva como descrito pelo marxismo, como transformar a nossa realidade, que continua a limitar as ações das mulheres na sociedade? Da década de 90 para cá, surgiram vários “filhotes” deste empoderamento feminino, indo dos livros de autoajuda às músicas pop que acabam por reforçar esta estrutura individualista: enquanto não alteram os papéis de gênero, na verdade, reforçam os valores patriarcais e capitalistas.

Alanis Morissette e Spice Girls foram as criadoras deste primeiro momento em que o discurso do Riot Grrrl foi comercializado, com letras que exploravam certa liberdade sexual, como em “You Oughta Know”: “Uma versão mais velha de mim, ela é pervertida como eu? Ela te faria um boquete no cinema? Ela fala eloquentemente? E ela teria um filho com você? Tenho certeza de que ela seria uma mãe excelente” (Morissette *et al* 1995); e, no caso das Spice Girls, evocavam a amizade feminina como mais importante do que estar com o namorado, em “Wannabe”: “Se você quer ser meu namorado, vai ter que se dar bem com as minhas amigas. Faça com que dure para sempre, a amizade nunca acaba. Se você quer ser meu namorado, você tem que se doar. Receber é muito fácil, mas é assim que funciona” (Girls *et al* 1996).

Esta primeira fase traz também canções de superação e autoajuda, direcionando as letras para mulheres que sofreram decepções amorosas. No início da década seguinte, Pink e Avril Lavigne representam as meninas desajustadas em composições que abordam a baixa autoestima, como “Don’t Let Me Get Me”: “Todo dia eu tenho uma guerra contra o espelho, eu não posso aguentar a pessoa que me encara de volta. Eu sou um perigo pra mim, não

quero ser eu mesma. Eu sou a minha pior inimiga. É ruim quando você irrita a si mesma, tão irritante!” (Pink and Martin 2002). Por sua vez, no videoclipe da música “Complicated”⁴, Avril Lavigne é retratada como “um dos caras”, andando de skate e tocando guitarra.

O discurso de autoaceitação chegou na década seguinte aos jovens LGBTQIA+, por meio de Lady Gaga, atualizado para as chamadas “vítimas de bullying” (Lucchesi 2016, 63), como na canção “Born This Way”: “Não há nada de errado em amar quem você é, ela dizia: ‘pois Ele te fez perfeita, querida’. Então levante a sua cabeça, garota, e você irá longe, me escute quando eu digo. Eu sou linda do meu jeito, pois Deus não comete erros. Estou no caminho certo, querido, eu nasci assim” (Germanotta and Laursen 2010). Mas nenhuma destas artistas teve o impacto cultural que Beyoncé e sua apresentação no VMA, em 2014, na qual projetou a palavra *feminist* no palco, enquanto ouvia-se trechos do discurso “Todos devemos ser feministas”, da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, originalmente dado em uma palestra no TEDx, em Euston (UK), e posteriormente publicado em livro homônimo (Adichie 2014).

A partir desta apresentação de Beyoncé, ser feminista tornou-se um selo de qualidade que todas as *popstars* desejavam ter. Até então, o termo era tratado pejorativamente pela mídia estadunidense, que definia as feministas como “Militantes. Radicais. Odiadoras de homens” (Bennett 2014). Após esta performance, as artistas que, até então, desviavam da definição de feministas, como Katy Perry, Taylor Swift e Lady Gaga, começaram a abraçar o termo (Lucchesi 2016, 65). Do amplo reconhecimento, foi um passo para que o feminismo se tornasse um símbolo do neoliberalismo, reduzindo uma luta de décadas a conceitos mercadológicos, ou seja, a um “feminismo de mercadoria” (Goldman, Heath and Smith 1991). Essa ideia brinca com o conceito marxista de fetichismo da mercadoria, propondo que, dentro da lógica do *ethos* neoliberal, este tipo de feminismo não possui relação com as políticas reais ou se importa com ações que vão mudar, de fato, a vida das mulheres.

Em resumo, o fetichismo da mercadoria, discutido por Marx na obra *O Capital*, desvela o significado oculto que as mercadorias possuem no capitalismo, sendo capazes de desviar o foco da exploração social da mão de obra. As mercadorias estão impregnadas pelo valor de uso (presente em qualquer produto) e valor de troca (mais sutil, de onde sai o verdadeiro

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5NPBIwQyPWE>>. Acesso em: 26 mai. 2025.

lucro dos detentores dos meios de produção). A teoria do feminismo de mercadoria entende que, enquanto o feminismo busca a definição da mulher além de sua feminilidade, a fim de buscar a igualdade entre gêneros e raças, a propaganda corrompeu o feminismo usando de significantes femininos (Goldman, Heath and Smith 1991, 337). Assim, as artistas da música também se tornaram mercadorias – para ser feminista, basta investir em atitudes e produtos que as cantoras usam e seguir as tendências criadas por elas.

O “empoderar-se” saiu da ideia do âmbito social e foi para o econômico, profissional e de atitudes, tornando mulheres versões de homens bem-sucedidos, que eram livres sexualmente – desde que isso não interferisse com a sexualidade masculina, e que continuasse repetindo padrões de heteronormatividade. O machismo seguia sem ser criticado, sem ser questionado. O feminismo aceito e disseminado era aquele explorava “os valores e fetiches de uma sexualidade feminina moralmente aceita ou ligeiramente transgressiva, reforçando a conduta das boas moças e das más (...) Trata-se de declarar o ‘poder da buceta’ e de empreender-se, e não de experimentar outros prazeres” (Lucchesi 2016, 67). Muito além do quão transfóbico pode ser este discurso que celebra um suposto feminismo alinhado à ideia de órgãos genitais, o feminismo liberal, o feminismo de mercadoria, nos limita e nos devora.

No Brasil, embora o movimento Riot Grrrl tenha exercido alguma influência, ele não gerou o mesmo impacto cultural e político que nos Estados Unidos. Fatores como diferenças culturais, contextos socioeconômicos e a menor articulação em torno de uma cena feminista-musical nacional podem ter limitado seu alcance em solo brasileiro. Ainda assim, o movimento inspirou o surgimento de bandas que exploraram o ativismo feminista através da música, como TPM, Mercenárias, Bertha Lutz e Bulimia. Essas bandas, cada uma à sua maneira, trouxeram para o cenário musical brasileiro questões relativas à emancipação feminina, à crítica ao patriarcado e à contestação dos papéis de gênero, ainda que em um contexto menos centralizado e coeso do que o observado nos Estados Unidos.

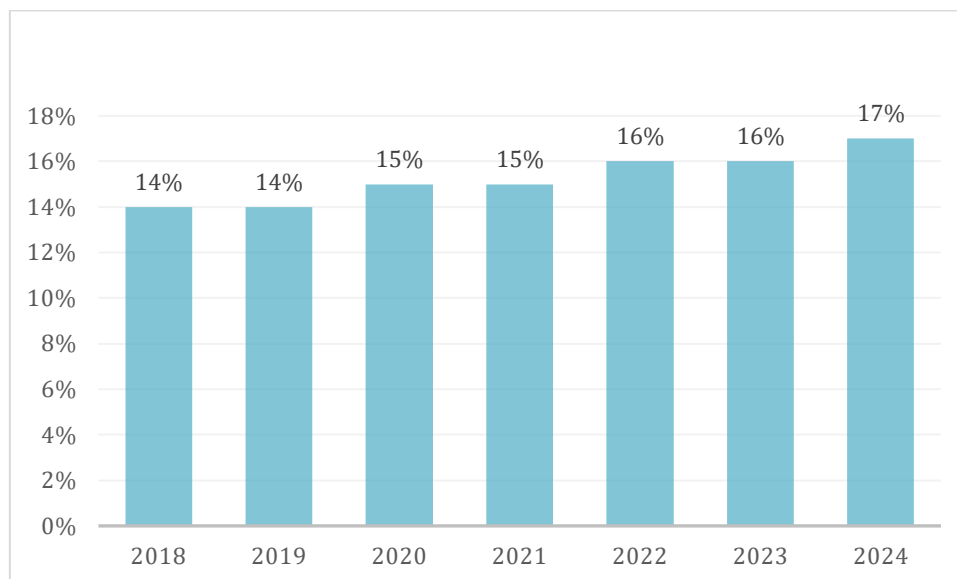
Onde estão as mulheres que fazem música no Brasil?

A indústria da música não é um lugar confortável para mulheres. Em relatório da ABMI (2022), o mercado brasileiro de música gravada (o que inclui selos independentes e gravadoras *majors*) conta com uma predominância masculina em todas as funções,

chegando a 58,5% contra 40,7% de mulheres e 0,7% de pessoas não-binárias. As mulheres ainda são minoria no mercado da música, de acordo com o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição - ECAD (2022, 4), com 23 mil compositoras, intérpretes e musicistas do gênero feminino que recebem o pagamento de direitos autorais, o que representa apenas 10% do total de titulares pessoa física. Embora o número seja assustadoramente pequeno, é um avanço em relação a 2010, quando era de apenas 6 mil (Ecad 2022, 6). Ainda na pesquisa do Ecad, no ano anterior, foram distribuídos 901 milhões de reais em direitos autorais (compositores, intérprete, músicos, editores, produtores e associações de música), e, desse montante, as mulheres foram as que receberam 7% do valor, ou seja, cerca de 40 milhões de reais.

No ranking dos 100 autores com maior rendimento, em 2021, apenas 4% eram mulheres; em 2018, o ano com maior aumento, foram 6% (Ecad 2022, 5). Com um crescimento ainda tímido entre os faturamentos na indústria da música, as mulheres acompanham a emergência do assunto também na pesquisa de estudos de música e gênero no Brasil. Social e culturalmente, na América Latina e no Brasil, as mulheres trazem um histórico de exclusão em atividades de destaque, influenciando em um estado de extrema desigualdade em relação aos homens. A situação se agrava ainda mais quando analisamos a presença de mulheres negras e LGBTQIA+ dentro de determinados territórios culturais (Zerbinatti, Nogueira and Pedro 2018, 4): embora tenham crescido as iniciativas que visam aumentar a participação de mulheres negras, a falta de representatividade é latente. Ainda que os números sejam pequenos, não dá para negar que existe um aumento da quantidade de mulheres na música, pelo menos as que estão registradas na UBC (figura 2), ou seja, aquelas que produzem música autoral e têm a ambição de viver disso.

Figura 2: Gráfico com o total de mulheres (por percentual) na base de dados da UBC ao longo do período da publicação do relatório “Por elas que fazem a música”, da União Brasileira de Compositores, entre 2018 e 2024.



Fonte: Elaborado pelas autoras com dados coletados nos relatórios “Por elas que fazem a música” entre os anos de 2018 e 2024.

Conforme as mulheres envelhecem, permanecer num ambiente instável como a indústria da música se torna mais difícil. Há seis anos, a UBC publica o relatório *Por elas que fazem a música*, com dados baseados nas profissionais mulheres que são associadas da UBC, ou seja, atuam na indústria da música em funções como autoras, versionistas, intérpretes, musicistas e produtoras fonográficas. Na figura 3, que reúne os dados disponibilizados nos relatórios entre os anos de 2018 e 2024, podemos observar que a faixa etária que compreende dos 31 aos 40 anos de idade foi a que contou com mais mulheres ativas na indústria da música até 2022, quando as profissionais começam a se associar ao órgão de classe mais cedo, entre 18 e 30 anos de idade.

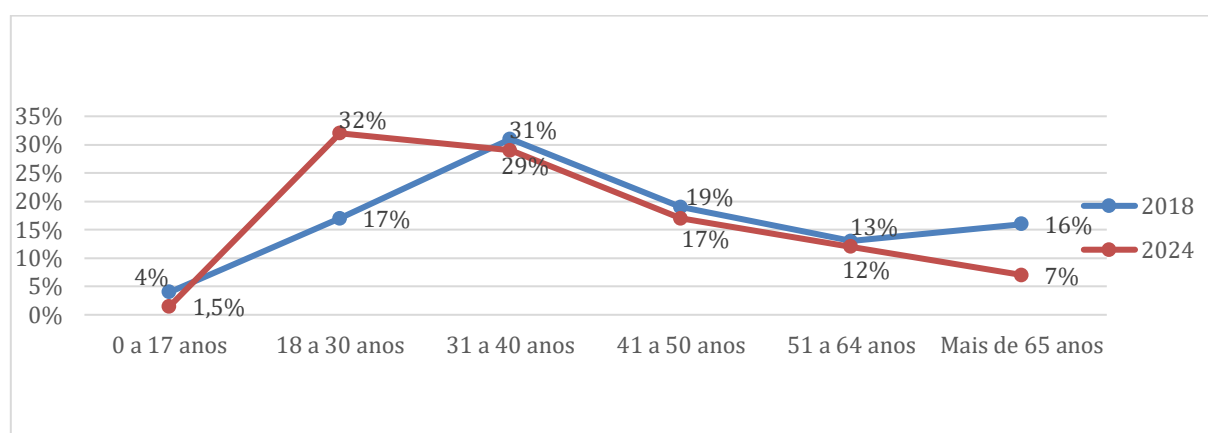
Figura 3: Tabela com a faixa etária das mulheres associadas à UBC, entre 2018 e 2024, segundo relatório “Por elas que fazem a música”

	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
0 a 17 anos	4%	5%	3%	2%	2%	2%	1,50%
18 a 30 anos	17%	23%	20%	27%	30%	32%	32%
31 a 40 anos	31%	22%	29%	29%	29%	29%	29%
41 a 50 anos	19%	21%	19%	17%	17%	17%	17%
51 a 64 anos	13%	18%	12%	13%	13%	11%	12%
+ 65 anos	16%	8%	14%	9%	8%	7%	7%

Fonte: Elaborado pelas autoras com dados coletados nos relatórios “Por elas que fazem a música” (2018-2024).

Já na figura 4, logo abaixo, podemos observar que esse percentual sofre uma alteração se compararmos ao ano inicial da pesquisa, em 2018, e aos resultados mais atuais, em 2024: o ápice da carreira da mulher na música tornou-se entre os 21 e 30 anos, com a queda iniciada a partir dos 31 a 40 anos. Acreditamos que essa mudança seja um reflexo da pandemia de Covid-19, que levou 50% dos profissionais do setor a perderem completamente seus ganhos com música (UBC, 2022). Há, ainda, o fator de que cerca de 23,2% das mulheres que trabalham na música mantêm três trabalhos simultâneos, embora seja a música a principal fonte de renda (Datasim 2019, 22).

Figura 4: Gráfico comparativo entre os anos de 2018 e 2024 de mulheres registradas na UBC, segundo relatório "Por elas que fazem a música".



Fonte: Elaborado pelas autoras com dados recolhidos nos relatórios "Por elas que fazem a música" (2018-2024).

Infelizmente, a subjetividade feminina ainda é construída a partir de papéis de gênero, em que cabe à mulher desligar-se dos seus desejos para cuidar dos filhos (Blay 2001, 86). Sendo assim, é possível afirmar que, com a vinda dos filhos, algumas trabalhadoras sentem a necessidade de trocar a carreira na música por um outro caminho. Ainda, de acordo com estudo do Sebrae (2022), 49% das mulheres que se intitulam como empreendedoras são chefes de família e lidam com a jornada tripla de até 21,4 horas semanais dedicadas aos cuidados de pessoas e afazeres domésticos, contra apenas 11 horas dos homens, de acordo com dados do IBGE (Cabral 2021). Como se o fator financeiro não fosse o suficiente para desincentivar a carreira das mulheres na música, existe o machismo institucionalizado, como nos mostra a pesquisa Datasim (2019), em que o viés de gênero é fortemente disseminado dentre as trabalhadoras da música: 84% das entrevistadas relataram ser discriminadas por ser mulher; 63% dizem ter sido afetadas pelo preconceito de gênero; cerca

de 21% não se sentem confortáveis no ambiente de trabalho; e quase 30% não se sentem confortáveis e apoiadas no local de trabalho.

Ao analisar estes dados, é possível notar que, quando as mulheres estão no seu ápice, não chegam nem à metade da presença que homens possuem na música. É como se já tivéssemos introjetado a ideia de que a música feita por nós não é "importante o suficiente" (Koskoff 2014, 43). Com o passar dos anos, esse número começa a decair até chegar à média de 8% de mulheres acima de 61 anos que estão atuando na música. O clássico artigo "Por que não houve grandes artistas mulheres?" (Nochlin 2016) questiona os preconceitos com a arte produzida por mulheres, encontrando no silenciamento destas artistas uma consequência direta da posição hierárquica que este gênero ocupa em sociedades patriarcais guiadas pelo binarismo.

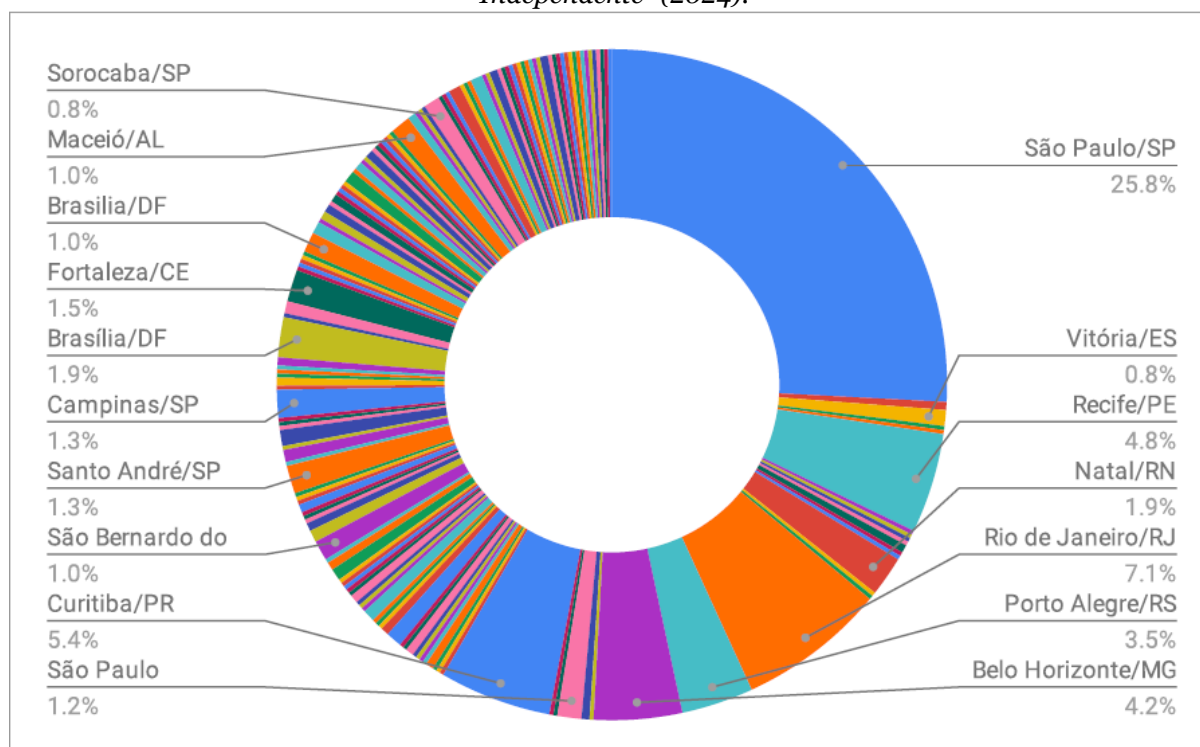
Na pesquisa da Semana Internacional de Música (Datasim 2019, 13), foram entrevistadas 612 mulheres e, destas, a maioria é cisgênero (91,67%), branca (70,26%) e pertence à faixa entre 26 e 40 anos (67,8%), ou seja, é preciso destacar que mesmo entre mulheres existe o silenciamento relacionado às mulheres indígenas, negras, pardas, amarelas e não-binárias. Ao abordar a experiência feminina, a citação de Simone de Beauvoir (1980, 9) de que "ninguém nasce mulher, torna-se mulher" permanece relevante. Este pensamento sublinha o entendimento de que o reconhecimento da própria identidade como mulher, em um contexto social patriarcal, envolve a compreensão de que a identidade feminina é, em grande medida, construída por normas e expectativas de gênero. Essa construção implica que a performance de gênero e a percepção alheia exercem uma influência significativa sobre as possibilidades e limitações impostas às mulheres.

Naturalizar essa discriminação, a desigualdade entre os gêneros e a exploração e opressão das mulheres, é considerar natural que as mulheres sejam consideradas cidadãs de segunda classe e, portanto, estejam subordinadas aos homens (Castro 2020, 173). Ainda que de forma tímida, a cena de música independente no Brasil vem assistindo o aumento das mulheres na música (UBC 2022, 4) e, com isso, tomando a narrativa de suas histórias, compartilhando suas vivências e incentivando outras a sair de situações de opressão (Casadei 2013, 210). Acreditamos, nesta pesquisa, que a quarta onda do feminismo no Brasil influencia nesta percepção do aumento de mulheres na cena independente, já que este momento se caracteriza pela potencialização política e estratégica das vozes dos diversos

segmentos feministas interseccionais e das diferentes configurações identitárias e da demanda por seus lugares de fala (Hollanda 2020, 13).

A baixa quantidade de mulheres na música é uma reclamação recorrente de quem atua na área. O *Mapeamento de Mulheres e Pessoas Não-binárias na Música Independente*, realizado pelo selo PWR Records, que conta apenas com mulheres em sua administração e casting (Ourique, 2025) possuía, até novembro de 2024, 533 projetos musicais com mulheres em sua formação registrados.

Figura 5: Gráfico em formato pizza que exibe as informações em relação à quais cidades pertencem as mulheres que divulgaram seus dados no “Mapeamento de Mulheres e Pessoas Não-binárias na Música Independente” (2024).



Fonte: “Mapeamento de Mulheres e Pessoas Não-binárias na Música Independente” (2024).

Conforme podemos observar na figura 5, a cidade de São Paulo (SP) é a que concentra o maior número de artistas e bandas, com 25,8% dos resultados; seguido por Rio de Janeiro (RJ), com 7,1% das artistas, e Curitiba (PR), com 5,4%. Este alto número de projetos musicais nas regiões Sudeste e Sul também aparece no relatório mais recente da UBC (2024, 8), que traz 71% das associadas nestas localidades. Também é na região Sudeste onde encontramos o maior número de festivais no Brasil, com 171 eventos de pequeno, médio e grande porte – e apenas na cidade de São Paulo acontecem 83 deles (Festivais 2024, 15). Logo, é nessas regiões que se encontram mais oportunidades de trabalho na música

(Festivais 2024, 14). Entre os anos de 2023 e 2024, observou-se uma redução na frequência de menções a mulheres entre os principais artistas nos festivais de música. A análise apresentada baseia-se nos relatórios “Mapa dos Festivais – Panorama 2023” (2024), que reúne dados de eventos musicais realizados entre janeiro e dezembro de 2023 e registrados na plataforma Mapa dos Festivais, e “Mapa dos Festivais – Panorama 2024.1” (2024), que abrange eventos ocorridos entre janeiro e junho de 2024.

Em 2023, foram analisados 298 festivais em todas as regiões do Brasil, enquanto no primeiro semestre de 2024, o número de festivais analisados foi de 146, representando um aumento de 18% em relação ao mesmo período do ano anterior (Festivais 2024b, 6). Apesar do crescimento na quantidade de eventos realizados, os dados indicam que esse aumento não foi acompanhado por um progresso proporcional na representatividade feminina, evidenciando a persistência de desafios estruturais no setor. Em 2023, dos 3.127 artistas que tocaram nos 298 festivais, estavam entre os artistas que mais se apresentaram nomes como Teto, Djonga, Pitty, Matuê e MC Cabelinho, cada um com 19 apresentações. Já na lista dos artistas que mais tocaram por região, citando somente performances que contenham artistas mulheres, encontramos a Banda Mega Pop Show, com dois shows na Região Norte; Letícia Fialho, Flora Matos, com dois shows na Região Centro-Oeste. Já na Região Sudeste, Pitty foi a artista que mais se apresentou, embora o relatório não mencione a quantidade de vezes. Por fim, ainda neste documento, a participação no *lineup* de homens cis é de 65,6% contra 24,9% de mulheres cis (Festivais 2024a, 18).

Já no primeiro semestre de 2024, dos 1.775 artistas que performaram nos 146 festivais analisados, estavam entre os artistas que mais se apresentaram zero mulheres. Mesmo ao analisar por regiões, zero mulheres estavam entre as que mais tocaram (Festivais 2024b, 17-21). O que pode ter gerado essa diminuição drástica na quantidade de artistas mulheres no *lineup* dos festivais? Acreditamos que embora a quantidade tenha aumentado, a razão é encontrada no tipo de festivais que se disseminam. Enquanto em 2023 tínhamos apenas 20 festivais voltados para grandes nomes da música e 66 com foco em artistas independentes e do *midstream*⁵ (Festivais 2024a, 13), o cenário é alterado em 2024, com 36 festivais do nível

⁵ O termo utilizado na indústria da música designa os artistas que não são *underground*, ou seja, praticamente desconhecidos; e aqueles artistas do *mainstream*, que se tornam atrações principais dos locais onde tocam. O *midstream* é o meio do caminho.

superstar e 15 no nível pequeno (Festivais 2024b, 13). A indústria da música funciona de tal forma que os festivais de grande porte necessitam do investimento em novos nomes na cena musical, realizado pelos eventos menores. Desta forma, talentos são identificados e lançados em festivais de menor porte, e os grandes palcos se encarregam de projetar estas artistas da nova geração. Quando chegamos ao ponto em que há mais do que o dobro de grandes festivais, o chamado nível *superstar*⁶, em detrimento dos festivais de micro e pequeno porte⁷, que chegaram a apenas 10 realizados no primeiro semestre de 2024, a conta não fecha e a representatividade feminina some.

Considerações finais

Na música, quando uma mulher toca um instrumento, a atitude torna-se um ato político de representatividade (Becker 2011, 56). Isso porque nos primeiros anos, enquanto estudantes de música, as mulheres precisam “negociar entre os ideais masculinos sobre identidade musical rockeira e os estereótipos negativos de feminilidade. Esse ajuste apresenta-se como desafio para instrumentistas que se identificam como mulheres e desejam alcançar reconhecimento na indústria da música” (Werner 2019, 6). E não somente instrumentistas, mas também mulheres DJs e produtoras musicais definidas como pessoas não-binárias e travestis passam pelos mesmos problemas, com tendência à desistência da carreira na área da música.

Encaramos aqui o movimento Riot Grrrls como o principal fator influenciador para que uma geração de mulheres na música tivesse contato com o feminismo e, desta forma, dispusesse de ferramentas para compartilhar as experiências com outras companheiras. Kim Gordon, baixista da banda Sonic Youth, relata em sua autobiografia a objetificação feminina pela qual as mulheres que fazem parte de uma banda são sujeitadas: “para as grandes gravadoras, a música importa, mas muito se resume ao visual da garota. A garota ancora o palco, suga o olhar masculino, e, dependendo de quem ela é, lança seu próprio olhar de volta para a plateia” (Gordon 2016, 11).

⁶ O Mapa dos Festivais define o nível *superstar* como o que contém público a partir de 80.000 pessoas (Festivais 2024, 46)

⁷ Os festivais de micro porte contam com público de 1 a 1.999 pessoas, enquanto os de pequeno porte contam com presença de 2.000 a 14.999 pessoas (Festivais 2024, 46).

Nesse contexto, a música assume o papel de um importante instrumento de mediação, facilitando o diálogo sobre o feminismo e promovendo o fortalecimento das mulheres. Ela desempenha a função de traduzir os debates feministas para públicos que, muitas vezes, encontram-se distantes das abordagens teóricas do movimento. A noção de coletividade fomentada pelas iniciativas feministas no campo musical, como selos, oficinas, cursos e festivais feministas, contribuem para a construção de um ambiente mais acolhedor, no qual as mulheres se sentem fortalecidas e mais seguras para enfrentar as dinâmicas estruturais de um setor historicamente marcado pelo machismo. Ocupar espaços que são negados ao gênero feminino é resistir ao que é imposto por uma sociedade patriarcal em sua predominância (Rochedo 2015, 14).

Diversos fatores colaboraram para que chegássemos ao ponto em que estamos na indústria da música, com minorias políticas alcançando um maior espaço. A popularização da internet e de equipamentos, como as mídias graváveis e dos softwares de gravação, que, por sua vez, impulsionaram a destruição criadora no mercado da música (De Marchi 2016). Assim, com um computador pessoal e o conhecimento básico de gravação e de edição, qualquer pessoa poderia gravar suas músicas e disponibilizá-las online (Ibid., 117). Desta forma improvisada muitas bandas surgiram, festivais foram organizados e, como pudemos observar, selos independentes foram criados (Becker 2011, 58). Por intermédio das redes sociais, as mulheres da música tiveram a oportunidade de se conectar de uma forma mais íntima com o público, compartilhando opiniões e experiências.

As mudanças na indústria musical, como a ascensão da música eletrônica e a disponibilidade de plataformas digitais, impactaram significativamente o trabalho dos músicos, contribuindo para a diminuição de oportunidades de trabalho para músicos – especialmente instrumentistas, que foram substituídos por softwares e sintetizadores, levando à redução da necessidade de grandes orquestras e bandas. Assim, músicos foram obrigados a se adaptar, aprendendo a utilizar estas ferramentas para produzir e divulgar os seus trabalhos. Esta relação mediada por dispositivos digitais e plataformas de *streaming* musical resulta no “esfriamento” da relação entre os músicos, diminuindo a troca de experiências – e enfraquecendo a classe dos músicos. Já para as mulheres musicistas, os desafios adicionais incluem o machismo do meio musical, a dupla jornada de trabalho e fatores como idade e aparência física influenciarem na obtenção de trabalhos – o que só reforça o caráter machista da indústria (Requião 2019).

É a partir da disseminação dos selos e artistas independentes que o lema *do it yourself* transformou-se no *do it together*, ou seja, façamos juntos (Conforto 2019). O que antes tinha o intermédio de uma grande gravadora para acontecer, foi substituído por músicos que se entregam totalmente à sua música, indo do planejamento ao marketing, sem esquecer da parte criativa, que volta a ser feita pelo artista. Para o músico, é a chance de ter um produto que tenha a sua personalidade, enquanto para os fãs é a criação de uma relação mais íntima com o artista (Palmer 2015, 193). Essa busca por um relacionamento mais pessoal também se dá na relação entre músicos e selos, que até mesmo pelo seu tamanho, tornam possível o acompanhamento de perto das bandas e artistas.

Embora a música independente e os festivais inclusivos tenham aberto novas possibilidades para mulheres e pessoas LGBTQIA+, a desigualdade estrutural persiste. Dados da ABMI (2022) e do Ecad (2022) revelam a sub-representação feminina em todas as esferas da indústria, especialmente em direitos autorais e funções técnicas. A concentração de oportunidades no Sudeste, associada a barreiras como machismo institucionalizado, ausência de políticas públicas inclusivas e sobrecarga doméstica, dificulta a consolidação de carreiras femininas na música.

Ao trazer a discussão sobre mulheres na indústria da música para o contexto brasileiro, a partir de relatórios que sinalizam a presença de mulheres no mercado, buscamos neste artigo contribuir para um diálogo que vai além da denúncia das desigualdades, apontando caminhos para a construção de políticas que promovam uma indústria musical mais justa e inclusiva. A análise crítica apresentada se alicerça em dados atuais e em uma abordagem interseccional, reconhecendo a necessidade de trazer discussões sobre as especificidades das mulheres negras, indígenas e LGBTQIA+, frequentemente invisibilizadas no debate. A partir desta breve análise de dados, buscamos provocar reflexões que possam inspirar mudanças no campo musical. Reconhecendo que se trata de uma discussão dinâmica e em constante evolução, este artigo é um convite ao aprofundamento e à ampliação desse importante debate sobre gênero e música.

Referências

ABMI. 2020. *Análise de Mercado da Música Independente no Brasil*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Música Independente. <https://abmi.com.br/wp-content/uploads/2021/05/RELATORIO-ABMI-2019-2020.pdf>

- Adichie, Chimamanda. 2014. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Beauvoir, Simone de. 1980. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Becker, Guadalupe. 2011. “La performance femenina como evocación del tabú”. *Resonancias: Revista de investigación musical*, v. 15, n. 28: 49-64. <http://doi.org/10.7764/res.2011.28.5>
- Bennett, Jessica. 2014. “How to reclaim the f-word? Just call Beyoncé”. *Time*, August 26, 2014. <https://time.com/3181644/beyonce-reclaim-feminism-pop-star/>
- Blay, Eva. 2001. “Um caminho ainda em construção: a igualdade de oportunidades para as mulheres”. *Revista USP*, n. 49: 82–97, 2001. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi49p82-97>
- Cabral, Uberlândia. 2021. “Mulheres com crianças até três anos de idade em casa têm menor nível de ocupação”. *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*, April 28, 2021. <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/30173-mulheres-com-criancas-ate-tres-anos-de-idade-em-casa-tem-menor-nivel-de-ocupacao>
- Casadei, Eliza Bachega. 2013. “O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical Riot Grrrl”. *Música Popular em Revista*, a. 1, v.2: 197-214. <https://doi.org/10.20396/muspop.vii2.12889>
- Castro, Mary Garcia. 2000. “Marxismo, feminismos e feminismo marxista - mais que um gênero em tempos neoliberais”. *Crítica Marxista*, v. 1, n. 11: 98-108. <https://doi.org/10.53000/cma.v7i11.19729>
- Conforto, Larissa. 2019. “‘Existe abismo entre espiritualidade e prática da religião’, diz Larissa Conforto que lança projeto musical ÀIYÉ”. *Heloisa Tolipan*, December 21, 2019. <https://heloisatolipan.com.br/musica/existe-abismo-entre-espiritualidade-e-pratica-da-religiao-frisa-larissa-conforto-que-lanca-projeto-musical-aiye/>
- Cunha, Jessica. 2021. “Com a boca no mundo: a importância da produção musical de Rita Lee”. *Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, v. 10, n. 2: 1-20. <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/5308>
- DATA SIM. 2019. “Mulheres na indústria da música no Brasil: Obstáculos, oportunidades e perspectivas”. *Instituto Patrícia Galvão*, 2019. <https://assets-dossies-ipg-v2.nyc3.digitaloceanspaces.com/sites/3/2020/12/DATASIM-2019-Mulheres-na-Industria-da-Musica-no-Brasil-Obsticulos-Oportunidades-e-Perspectivas.pdf>
- De Marchi, Leonardo. 2016. *A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009: dos discos físicos ao comércio digital de música*. Rio de Janeiro: Folio Digital.
- ECAD. 2023. “O que o Brasil ouve: Mulheres na Música (edição 2023)”. *Ecad*, March 8, 2023. <https://www4.ecad.org.br/relatorios/o-que-o-brasil-ouve-mulheres-na-musica-edicao-2023>
- ECAD. 2022. *O que o Brasil ouve: 10 anos de música*. Brasília: Ecad. <https://www4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2022/04/O-que-o-Brasil-Ouve-10-anos-de-musica.pdf>
- Festivais, Mapa dos. 2024a. “Mapa dos Festivais – Panorama 2023”. *Mapa dos Festivais*, 2024. https://drive.google.com/file/d/1JK55k_rjQnNVKd46ttliMNTpMQtR3_r1/view

Festivais, Mapa dos. 2024b. “Mapa dos Festivais – Panorama 2024.1”. *Mapa dos Festivais*, 2024.

https://d335luupugsy2.cloudfront.net/cms%2Ffiles%2F261043%2F1723575858Panorama_Mapas_2024.1_Mapas_dos_Festivais.pdf?utm_campaign=resp_auto_mapa_panorama_20241_midyear_report&utm_medium=email&utm_source=RD+Station

Fuscaldo, Christina. 2020. “Cantautoras: um ensaio sobre sete mulheres e sua importância na música popular brasileira”. Tese de Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Garson, Marcelo. 2010. “Anos 60: o outro lado da juventude”. *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom*, 33: 1-16.

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-2733-1.pdf>

Gelain, Gabriela C., Guerra, Paula, Lage, Rafael, and Bittencourt, Luiza. 2017. “Tecnologias musicais, materialidades artísticas e ativismo feminino: o caso do Girls Rock Camp em Porto Alegre”. *Anais do Encontro Anual da Compós*, 26: 1-18.

<https://proceedings.science/compos/compos-2017/trabalhos/tecnologias-musicais-materialidades-artisticas-e-ativismo-feminino-o-caso-do-gir?lang=pt-br>

Germanotta, Stefani, and Laursen, Jeppe. 2010. *Born this way*. Interscope Records. From YouTube. 7:19. <https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw>

Girls, Spice, Rowe, Matt, and Stannard, Richard. 1996. *Wannabe*. Virgin Records. From YouTube. 3:55. <https://www.youtube.com/watch?v=gJLIiF15wjQ>

Goldman, Robert, Heath, Deborah, and Smith, Sharon L. 1991. “Commodity Feminism”. *Critical Studies in Mass Communication*, v. 8, n. 3: 333-351. <http://dx.doi.org/10.1080/15295039109366801>

Gordon, Kim. 2016. *A garota da banda*. São Paulo: Fábrica231.

Hanna, Kathleen, Karren, Billy, Vail, Tobi, and Wilcox, Kathi. 1993. “Rebel Girl”. *Pussy Whipped*. Kill Rock Stars, 1993, compact disc.

Hill, Rosemary Lucy. 2016. *Gender, Metal and the Media*. Londres: Palgrave Macmillan UK.

Hollanda, Heloísa Buarque de. 2020. “Agora somos todas decoloniais?” In *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*, edited by Heloísa Buarque de Hollanda, 11-32. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Ladeira, Sávio. 2022. “Brasil tem câmara mais velha e com menos mulheres do que a maioria dos países, mostra levantamento”. *G1*, October 9, 2022.

<https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2022/eleicao-em-numeros/noticia/2022/10/09/brasil-tem-camara-mais-velha-e-com-menos-mulheres-do-que-a-maioria-dos-paises-mostra-levantamento.ghtml>

Lee, Rita. 2016. *Rita Lee: uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Globo Livros.

Leonard, Marion. 2007. *Gender in the music industry: rock, discourse and girl power*. Liverpool: Ashgate Book. *E-book*.

Lucchesi, Flávia. 2016. “Uma máquina de guerra, Riot Grrrl”. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, v. 9, n. 27: 57-74.

<https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/32189/22266>

Koskoff, Ellen. 2014. *A feminist ethnomusicology: writings on music and gender*. Champaign: University of Illinois Press. *E-book*.

Marx, Karl. 2023. *O Capital [Livro 1]: crítica da economia política. O processo de produção do capital*. São Paulo: Boitempo.

Morissette, Alanis; Ballard, Glen. 1995. *You Oughta Know*. Maverick. From YouTube. 4:12. <https://www.youtube.com/watch?v=NPcyTyilmYY>

Nochlin, Linda. 2016. *Por que não houve grandes artistas mulheres?* São Paulo: Edições Aurora. *E-book*.

Ourique, Julia. *Feminismo na indústria da música*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2025.

Palmer, Amanda. 2015. *A arte de pedir: ou como aprendi a não me preocupar mais e a deixar as pessoas ajudarem*. Rio de Janeiro: Intrínseca.

Pink, and Martin, Max. 2002. *Don't let me get me*. Arista Records. From YouTube. 3:30. <https://www.youtube.com/watch?v=asaCQOZpqUQ>

PWR Records. 2024. “Mapeamento de Mulheres e Pessoas Não-binárias na Música Independente”.

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1XwQXpfVbp6B752YIC25Q7PibDoY-XFAMahoZnW8bPsc/edit?gid=1923141265#gid=1923141265>

Requião, Luciana. 2019. *Trabalho, música e gênero: depoimentos de mulheres musicistas acerca de sua vida laboral. Um retrato do trabalho no Rio de Janeiro dos anos 1980 ao início do século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor.

Riordan, Ellen. 2001. “Commodified agents and empowered girls: consuming and producing feminism”. *Journal of Communication Inquiry*, v. 25, n. 3: 279-297. <https://doi.org/10.1177/0196859901025003006>

SEBRAE. 2022. “Empreendedorismo feminino dá sinais de lenta recuperação”. *Agência SEBRAE de Notícias*, 7 March, 2022. <https://agenciasebrae.com.br/arquivo/empreendedorismo-feminino-da-sinas-de-lenta-recuperacao/>

UBC. 2018. “Por elas que fazem a música: relatório 2018”. *UBC*, 2018. <http://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2018.pdf>

UBC. 2019. “Por elas que fazem a música: relatório 2019”. *UBC*, 2019. <http://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2019.pdf>

UBC. 2020. “Por elas que fazem a música: relatório 2020”. *UBC*, 2020. <http://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2020.pdf>

UBC. 2021. “Por elas que fazem a música: relatório 2021”. *UBC*, 2021. <http://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2021.pdf>

UBC. 2022. “Por elas que fazem a música: relatório 2022”. *UBC* 2022. <http://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2022.pdf>

UBC. 2023. “Por elas que fazem a música: relatório 2023”. *UBC*, 2023. <https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2023.pdf>

UBC. 2024. Por elas que fazem a música: relatório 2024. *UBC*, 2024. <https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2024.pdf>

Ourique, Julia; Gauziski, Debora. 2025. “Quem são e onde vivem: uma análise de dados das mulheres na indústria da música.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* Volume 6, no. 1: 1-23.

Werner, Ann. 2019. “What Does Gender Have to Do with Music, Anyway? Mapping the Relation between Music and Gender”. *Per Musi*, n. 39: 1–11. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2019.5266>

Yarrow, Allison. 2018. *90s Bitch: Media, culture, and the failed promise of gender equality*. Nova Iorque: HarperCollins. *E-book*.

Zerbinatti, Camila D., Nogueira, Isabel P., and Pedro, Joana Maria. 2018. “A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais”. *Descentrada*, v. 2, n. 34: 1-18. <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe034/9216>

DADOS DAS AUTORAS

Julia Ourique é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação, com bolsa Capes, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professora de Jornalismo na Universidade Estácio de Sá (UNESA). É parte do grupo de pesquisa Lampe, na UERJ e colabora com o grupo de pesquisa Labcult, na UFF.

Débora Gauziski é professora adjunta do Departamento de Relações Públicas da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. Doutora e mestra em Comunicação pela UERJ. Realizou pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, com bolsa de Pós-doutorado Nota 10 da FAPERJ.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.