INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)

A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E O DESEQUILÍBRIO DE GÊNERO NA MÚSICA BRASILEIRA

THAÍS MONTENEGRO DOS SANTOS

Foz do Iguaçu
2025

INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)

A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E O DESEQUILÍBRIO DE GÊNERO NA MÚSICA BRASILEIRA

THAÍS MONTENEGRO DOS SANTOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

Orientadora: Profa. Dra. Laura Janaina Dias Amato
Coorientador: Prof. Dr. Juan Ignacio Brizuela

Foz do Iguaçu
2025

THAÍS MONTENEGRO DOS SANTOS

A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E O DESEQUILÍBRIO DE GÊNERO NA MÚSICA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

_____
Orientadora: Profa. Dra. Laura Janaina Dias Amato
UNILA

_____
Coorientador: Prof. Dr. Juan Ignacio Brizuela
UNILA

_____
Profa. Dra. Analía Chernavsky
UNILA

_____
Prof. Dr. Marcelo Ricardo Vilhena
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Catalogação elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação
Catalogação de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - CENTRAL

S237
Santos, Thais Montenegro dos.
A indústria fonográfica e o desequilíbrio de gênero na música brasileira / Thais Montenegro dos Santos. - Foz do Iguaçu, 2025.
102f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu-PR, 2025.
Orientador: Laura Janaina Dias Amato.

1. Indústria fonográfica. 2. Música e gênero. 3. Desigualdade de gênero. 4. Produção Fonográfica. 5. Produção musical. I. Amato, Laura Janaina Dias. II. Título.

CDU 78:316.74

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria Auxiliadora dos Santos, pela inspiração, por sempre incentivar minha arte e por me acompanhar com seu amor e fortaleza, em especial nos últimos anos.

Ao meu pai, Luis Edgar Montenegro Terrazas, pela cumplicidade, amor e impulso na escrita e conclusão deste trabalho.

À minha professora orientadora, Laura Janaina Dias Amato, pela paciência, responsabilidade e disponibilidade em acolher este projeto.

… embora os sons sejam apenas vibrações no ar que afetam o nervo auditivo, e essas vibrações nada mais são que fenômenos acidentais transmitidos através do ar, mesmo assim, vede quanto elas comovem o coração. Uma admirável melodia é como asas para o espírito e faz com que a alma vibre de alegria. ***Seleção dos Escritos de 'Abdu'l-Bahá, 129, p.132***

RESUMO

Sob a perspectiva das desigualdades de gênero, esta dissertação investiga a indústria fonográfica brasileira, buscando compreender como hierarquias históricas, simbólicas e técnicas limitaram a inserção feminina em funções de maior prestígio e remuneração. A pesquisa busca compreender de que maneira estruturas técnicas, simbólicas e mercadológicas consolidaram hierarquias desfavoráveis às mulheres e quais transformações recentes tensionam esse cenário. A metodologia combinou levantamento bibliográfico em estudos de música, gênero e produção fonográfica, análise documental dos relatórios anuais Por Elas que Fazem a Música (UBC, 2018–2025) e exame crítico de narrativas históricas e contemporâneas sobre a atuação feminina na música brasileira. Foram mobilizados autores como Eduardo Vicente, Leonardo Salazar, Luiz Tatit, Isabel Nogueira e Lucy Green, além de dados institucionais de entidades de gestão coletiva. Os resultados evidenciam que, apesar de avanços na visibilidade e no aumento de mulheres filiadas às associações de direitos autorais, a distribuição de rendimentos segue profundamente desigual: entre 2020 e 2025, as mulheres receberam em torno de 10% do total arrecadado pela UBC, mesmo representando cerca de 17% dos associados. Além disso, os relatos de assédio, discriminação e dificuldades ligadas à maternidade reforçam que as barreiras vão além do aspecto econômico, configurando formas persistentes de exclusão simbólica e estrutural. O desequilíbrio de gênero na indústria fonográfica brasileira não decorre apenas de fatores conjunturais, mas é expressão de processos históricos de marginalização das mulheres no campo musical. A pesquisa aponta, ainda, que a superação dessas desigualdades exige não apenas o aumento numérico da presença feminina, mas a transformação das estruturas de poder que organizam a produção e a circulação da música no país.

Palavras-chave: Indústria fonográfica. Música e gênero. Desigualdade de gênero. Produção Fonográfica. Produção musical.

ABSTRACT

From the perspective of gender inequalities, this dissertation investigates the Brazilian phonographic industry, seeking to understand how historical, symbolic, and technical hierarchies have limited women's participation in positions of greater prestige and remuneration. The research examines how technical, symbolic, and market structures have consolidated unfavorable conditions for women and which recent transformations have challenged this scenario. The methodology combined a bibliographic review in the fields of music, gender, and phonographic production studies; documentary analysis of the annual reports Por Elas que Fazem a Música (UBC, 2018–2025); and a critical examination of historical and contemporary narratives about women's participation in Brazilian music. The study draws on authors such as Eduardo Vicente, Leonardo Salazar, Luiz Tatit, Isabel Nogueira, and Lucy Green, as well as institutional data from collective management entities. The results show that, despite advances in visibility and an increase in the number of women affiliated with copyright associations, income distribution remains deeply unequal: between 2020 and 2025, women received around 10% of the total collected by UBC, even though they represented about 17% of its members. In addition, reports of harassment, discrimination, and difficulties related to motherhood demonstrate that the barriers extend beyond the economic dimension, constituting persistent forms of symbolic and structural exclusion. The dissertation concludes that gender imbalance in the Brazilian phonographic industry is not merely a result of conjunctural factors but rather an expression of historical processes of marginalization of women in the musical field. It further argues that overcoming these inequalities requires not only increasing the numerical presence of women but also transforming the power structures that organize the production and circulation of music in the country.

Key words: Phonographic industry. Music and gender. Gender inequality. Phonographic production. Music production.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Participação de homens e mulheres dentro do total distribuído 59
Figura 2 – Participação por gênero no total distribuído (2018) 63
Figura 3 – De onde vêm os rendimentos de homens e mulheres? 66
Figura 4 – Mulheres por região em 2020 69
Figura 5 – Mulheres por categorias de criação musical 73
Figura 6 – Distribuição por categoria 75
Figura 7 – Mulheres por categorias de criação musical 78
Figura 8 – Distribuição por rubrica 81
Figura 9 – Quem são elas? Distribuição regional 84
Figura 10 – Tabela 2018 - 2025 87

Lista de abreviaturas e siglas

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
ILAACH	Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História
UNILA	Universidade Federal da Integração Latino-Americana

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **12**

1 ETAPAS PRODUTIVAS DA INDÚSTRIA MUSICAL: DA CANÇÃO À OBRA FINALIZADA E DISTRIBUÍDA **20**

1.1 PROCESSO PRODUTIVO EM ESTÚDIO: ETAPAS TÉCNICAS 21

1.1.1 Pré-produção 21

1.1.2 Gravação 22

1.1.3 Edição, mixagem e masterização 22

1.1.4 Distribuição 24

1.2 ARTISTAS INDEPENDENTES E ARTISTAS CONTRATADOS: DIFERENÇAS NA PRODUÇÃO MUSICAL E FONOGRÁFICA 24

1.3 EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA PRODUÇÃO MUSICAL 27

1.4 PANORAMA HISTÓRICO DA INDÚSTRIA MUSICAL NO BRASIL 28

1.4.1 A produção independente e sua consolidação no Brasil 30

1.5 CATEGORIAS DE ARTISTAS NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO 32

1.6 EMPREENDEDORISMO E ASPECTOS LEGAIS NA PRODUÇÃO MUSICAL 34

1.7 O PRODUTOR MUSICAL 36

1.7.1 Do rádio ao disco: o produtor como mediador artístico (1930–1960) 37

1.8 A PRODUÇÃO FONOGRÁFICA 40

1.8.1 Transformações contemporâneas e a redefinição do produtor fonográfico 42

2 TRAJETÓRIA DA MULHER NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA **44**

2.1 MULHERES NA PRODUÇÃO CULTURAL, MUSICAL E FONOGRÁFICA 51

3 POR ELAS QUE FAZEM A MÚSICA **56**

3.1 ANÁLISE DO RELATÓRIO DE 2018 58

3.2 ANÁLISE DO RELATÓRIO DE 2019 61

3.3 ANÁLISE DO RELATÓRIO DE 2020 65

3.4 ANÁLISE DO RELATÓRIO DE 2021 68

3.5 ANÁLISE DO RELATÓRIO DE 2022 71

3.6 ANÁLISE DO RELATÓRIO DE 2023 74

3.7 LEVANTAMENTO DIGITAL 2023 - ASSÉDIO E DISCRIMINAÇÃO 77

3.8 ANÁLISE DO RELATÓRIO DE 2024 80

3.9 ANÁLISE DO RELATÓRIO DE 2025 82

3.10 POR ELAS QUE FAZEM A MÚSICA (2018-2025) 85

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS **90**

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **93**

INTRODUÇÃO

Em um mercado historicamente dominado por homens, o papel da mulher enquanto produtora fonográfica é um tema que merece atenção e reflexão. A escolha deste tema não é aleatória; é um assunto caro para mim, pois estou inserida neste contexto como cantora, compositora e produtora. Vivencio os desafios impostos às mulheres neste mercado, que vão desde a sub-representação em cargos de liderança até a luta constante por reconhecimento e direitos iguais.

Motivada por minha própria trajetória e pelos relatos de colegas, percebo a importância de investigar e documentar a atuação das mulheres na produção fonográfica. Este estudo se justifica pelo seu ineditismo e pelo relevante recorte histórico que propõe (de 2018 a 2025) servindo como uma fonte de dados e conhecimento para futuros trabalhos acadêmicos e para a difusão de informações sobre a presença feminina neste setor.

Alguns antecedentes de pesquisa registram sobre o tema da desigualdade de gênero dentro da produção fonográfica, destacando a sub-representação das mulheres em diversas funções criativas e técnicas. Um dos estudos sobre o tema foi conduzido pela Annenberg Inclusion Initiative, que analisou a presença feminina na música pop em escala mundial de 2012 a 2019. Segundo Smith, Pieper e Choueiti (2021, p. 3) apenas 21,6% dos artistas nas listas das músicas mais tocadas eram mulheres, e menos de 3% das produtoras musicais identificadas eram mulheres. Isso ressalta a significativa lacuna de gênero que permeia a indústria musical em diferentes níveis, particularmente em funções de produção e composição, que permanecem majoritariamente ocupadas por homens.

O tema é reforçado no relatório da UNESCO intitulado Reshaping Policies for Creativity (2022, p. 252) que fornece dados relevantes sobre desigualdade de gênero nas indústrias criativas, incluindo a música. O estudo aponta que as mulheres continuam sub-representadas em cargos de liderança e posições técnicas, enfrentando barreiras significativas para o avanço em suas carreiras.

A participação das mulheres como produtoras fonográficas e musicais no Brasil é significativamente menor do que a dos homens, devido a barreiras históricas e culturais. Além disso, elas enfrentam mais dificuldades em alcançar cargos de liderança e obter reconhecimento no setor fonográfico, mesmo quando possuem qualificações e

experiência equivalentes aos homens. Há uma discrepância na distribuição de direitos autorais e conexos que afeta desproporcionalmente as mulheres, refletindo uma desigualdade estrutural no mercado musical.

Os pressupostos deste estudo consideram que as políticas e práticas das entidades de gestão coletiva de direitos autorais influenciam diretamente a distribuição de recursos e o reconhecimento profissional dos músicos e produtores. O reconhecimento e a valorização das mulheres no mercado fonográfico podem contribuir para uma maior equidade de gênero e para a melhoria da qualidade e diversidade das produções musicais. A análise detalhada e crítica dos dados e práticas atuais pode revelar pontos de intervenção que ajudem a reduzir as desigualdades de gênero no setor fonográfico.

O objetivo geral desta pesquisa é investigar a atuação e a representação das mulheres no mercado fonográfico brasileiro, com foco nos desafios enfrentados, nas barreiras impostas e nas oportunidades de crescimento e reconhecimento profissional. O estudo pretende examinar as implicações dos direitos autorais desde a composição de uma canção até a sua distribuição, abrangendo a participação de diversos profissionais envolvidos no processo de produção musical. Dentre os objetivos específicos, vamos analisar a distribuição de direitos autorais e conexos entre compositores, intérpretes, produtores musicais e fonográficos, entendendo as diferenças e disparidades de gênero;investigar a representatividade das mulheres em cargos de liderança nas entidades de gestão coletiva de direitos autorais, como a União Brasileira de Compositores (UBC) e a Associação Brasileira de Música e Artes (Abramus); e avaliar a participação feminina no mercado musical mundial e especificamente no Brasil.

O estudo pretende examinar as implicações dos direitos autorais desde a composição de uma canção até a sua distribuição, abrangendo a participação de diversos profissionais envolvidos no processo de produção musical. Entre os objetivos específicos, destacam-se: analisar a distribuição de direitos autorais e conexos entre compositores, intérpretes, produtores musicais e fonográficos, destacando as diferenças e disparidades de gênero; investigar a representatividade das mulheres em cargos de liderança nas entidades de gestão coletiva de direitos autorais, como a UBC e a Abramus; avaliar a participação feminina no mercado musical mundial, na América Latina e especificamente no Brasil, utilizando dados de fontes confiáveis e recentes do mercado regional.

Para auxiliar músicos na ponta inicial do processo de gravação surge, na metade do século XX, a figura de uma pessoa: o produtor musical. Ao longo dos anos,

suas atribuições evoluíram, bem como as inovações tecnológicas. Este profissional deve então possuir conhecimentos técnicos sobre gravação, significativo manejo de *softwares* de áudio e trabalhar com uma demanda alta de criatividade. Dentre suas maiores habilidades, deve saber dialogar e entender o que o artista com quem está em contato quer expressar através de sua arte. É ele que recebe a música do artista e a conduz até uma gravação final. É como se o produtor abrisse um canal entre o artista e o seu público, mostrando-o como se refletido em um espelho aos espectadores.

Das grandes gravadoras ao produtor musical independente, há uma constante automatização no processo da criação musical e, por consequência, na indústria musical. As grandes gravadoras desempenharam um papel fundamental na produção musical de massa, durante grande parte do século XX elas eram responsáveis pela descoberta de talentos, gravação, distribuição e promoção de artistas. No entanto, também eram conhecidas por impor limitações criativas e priorizar aspectos comerciais.

Com o avanço da tecnologia, especialmente com a popularização dos gravadores de fita e, mais tarde, dos computadores e softwares de produção musical, o papel dos produtores musicais começou a se transformar. Eles se tornaram figuras-chave no processo criativo, auxiliando os artistas na elaboração de suas músicas, contribuindo com ideias e realizando arranjos[1].

Quando se fala de produção musical, existe uma dificuldade de acesso ao conhecimento e da pouca abertura de um mercado tão fechado para o público feminino. Na música brasileira, tanto em processo técnicos como criativos, é possível ver como os caminhos são complexos para a mulher. Uma indústria que tem como objetivo maior o lucro e, na prática, reflete nas pequenas relações entre músicos. Um número muito expressivo e, ao mesmo tempo, convidativo para uma análise específica daquilo que aconteceu e continua acontecendo no meio musical.

No Brasil, as associações de gestão coletiva de direitos autorais funcionam como intermediárias entre os titulares de direitos autorais e os usuários de suas obras, como emissoras de rádio, televisão, estabelecimentos comerciais, plataformas de streaming e outros. Elas concedem licenças de uso das obras protegidas,

[1] Outro desafio diz respeito à ascensão da inteligência artificial na criação de músicas. Ferramentas como Suno, Udio, Aiva, Boomy e Beatoven que já produzem composições automatizadas, levantando debates sobre autoria e autenticidade artística. Embora essas tecnologias possam democratizar o acesso à produção, há risco de precarização do trabalho artístico, sobretudo para músicos independentes, pois por não produzirem música para o mercado de massa, trabalham com menor demanda e sem o apoio de gravadoras que possam sustentar um trabalho estilo fast-food de música, em que os fonogramas são compostos, arranjados, gravados e distribuídos no menor tempo possível.

cobram os valores devidos pelos direitos autorais e distribuem os valores arrecadados aos seus associados. Essas associações operam por meio de contratos de representação firmados com os titulares de direitos autorais. Os titulares se associam às entidades para que elas atuem em seu nome na defesa e administração de seus direitos.

Para contextualizar o tema é necessário compreender o panorama dos direitos autorais no Brasil. A arrecadação de direitos autorais por artistas no país passou a ser uma realidade significativa com a formalização de categorias e a criação de entidades como a União Brasileira de Compositores (UBC) e a Associação Brasileira de Música e Artes (Abramus). Essas entidades asseguram uma mínima segurança aos trabalhadores culturais associados, permitindo que compositores, intérpretes e produtores recebam por suas criações.

As associações realizam o monitoramento das utilizações das obras, coletam as informações sobre a execução e arrecadam os valores devidos. Esses valores são distribuídos aos titulares de acordo com critérios estabelecidos pelas próprias associações, considerando, por exemplo, a frequência de execução, o alcance da utilização e outros fatores.

A UBC, fundada em 1942, é uma das principais entidades que garante a arrecadação e distribuição de direitos autorais no Brasil. O relatório "Por Elas que fazem a música", documento produzido pela entidade anualmente, desde 2018, busca analisar e fornecer dados estatísticos sobre a participação das mulheres no meio musical brasileiro. O estudo é uma importante ferramenta para compreender as desigualdades de gênero nesse setor e destacar os desafios enfrentados pelas mulheres. Os dados estatísticos contidos no relatório revelam uma série de disparidades de gênero na indústria da música. Por exemplo, constata-se que a presença feminina é muito inferior a masculina nos cargos de liderança, como produtoras musicais, diretoras de gravadoras e gestoras de festivais.

Há uma representação desproporcional de mulheres nos principais veículos de comunicação, como rádios e programas de televisão, o que impacta diretamente a visibilidade das artistas. Outro aspecto evidenciado é a diferença nas oportunidades de trabalho e remuneração entre homens e mulheres. As mulheres costumam enfrentar mais dificuldades para encontrar espaços de atuação e são menos valorizadas financeiramente.

O relatório também destaca a persistência de estereótipos de gênero no

meio musical, o que limita a expressão artística e reforça desigualdades. Muitas vezes, as mulheres são associadas a determinados estilos musicais considerados mais "femininos" ou são pressionadas a adotar uma imagem sexualizada para obter reconhecimento, enquanto os homens têm maior liberdade de explorar uma variedade de estilos e identidades musicais.

Em festivais massivos latino-americanos, por exemplo, as desigualdades de gênero na música ao vivo se refletem de forma clara na hierarquia. Segundo o relatório “Ruidosas” (2025), entre 2022 e 2024, apenas 14% dos *headliners*[2] foram mulheres (10% solistas e 0,4% em bandas), enquanto os homens ocuparam 78% desse espaço privilegiado (Sánchez González; Moyano-Dávila, 2025, p. 6). Essa exclusão tem implicações diretas sobre os rendimentos, uma vez que a posição de headliner é “geralmente associada a maior visibilidade, relevância artística e melhores condições contratuais” (Sánchez González; Moyana-Dávila, 2025, p. 16).

Assim, a baixa presença feminina nos espaços de maior destaque não apenas restringe sua visibilidade pública, mas também limita seu acesso aos maiores cachês e às condições contratuais mais favoráveis, perpetuando um cenário de desigualdade econômica em relação aos colegas homens.

Essas disparidades também se estendem ao mercado fonográfico. O relatório sobre cargos de liderança evidencia que as mulheres representam apenas 9% na música ao vivo e 17% nos selos discográficos, ambos setores que concentram o poder de decisão sobre “quais músicas se produzem, visibilizam, promovem e distribuem” (Sánchez González; Moyano-Dávila, 2025, p. 6).

A sub-representação feminina nos espaços de gestão de catálogos e de distribuição impacta diretamente o alcance comercial de seus fonogramas, restringindo sua inserção em playlists, contratos de licenciamento e campanhas de promoção. Dessa forma, a desigualdade estrutural na ocupação dos espaços de poder e nos palcos de maior prestígio se traduz em uma diferença concreta de rendimentos: enquanto os homens concentram tanto a visibilidade dos *headliners* quanto o controle das estruturas de circulação fonográfica, as mulheres enfrentam maiores barreiras para obter retornos proporcionais em cachês e vendas.

De acordo com dados da organização não-governamental *Women in Music* (2021), através de um compilado de estudos de organizações na área da música e

[2] Artista que mais levam público em um festival ou show, por consequência, as atrações que mais recebem por seu trabalho.

de entidades de direitos autorais em âmbito mundial, a divisão de gênero nas atividades musicais é de, aproximadamente, 70% de homens e 30% de mulheres.

Segundo a UBC (2024, p. 4), em comparação com o ano de 2023, houve apenas o crescimento de 1% na presença feminina na base de dados da UBC, que figura agora com 17% de mulheres cadastradas e 83% de homens. No entanto, apesar dessas garantias, há indícios de que a presença feminina no mercado fonográfico ainda é insuficiente e sub-representada. Dados do “Por Elas Que Fazem a Música” (2023, p. 7), indicam uma possível discrepância na participação das mulheres. Por exemplo, o relatório de 2023 revela que apenas 13 mulheres integram o grupo dos 100 associados com maior rendimento no último ano, evidenciando as barreiras enfrentadas pelas mulheres no setor.

Além disso, o documento (2023, p. 5) destaca que apenas 10% do total distribuído entre todos os titulares foi para mulheres, o que aponta para a necessidade urgente de medidas que incentivem a participação feminina na criação musical. O relatório também menciona que, em cargos de liderança e decisão dentro das entidades de gestão coletiva, a representatividade feminina é mais significativa, com mulheres ocupando 63% dos cargos de liderança na UBC.

De acordo com o estudo “Mulheres na Música” (2024), conduzido pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), que abrange titulares filiados a uma das sete associações musicais (Abramus, Amar, Assim, Sbacem, Sicam, Socinpro e UBC), e que estavam qualificados para receber rendimentos pela execução pública no Brasil em 2023, as mulheres representaram apenas 8% dos beneficiários de direitos autorais no país, recebendo cerca de R$ 65 milhões dos R$ 1,3 bilhão distribuídos pela gestão coletiva da música. Apesar de um aumento de 10% em relação ao ano anterior, a participação feminina ainda é significativamente menor comparada à masculina

Diante deste cenário, este estudo pretende, assim, contribuir para uma compreensão mais ampla e detalhada da contribuição feminina no mercado fonográfico e incitar a igualdade de gênero neste importante setor da cultura e da economia.

Ao analisar a atuação das mulheres no mercado fonográfico, é fundamental reconhecer o papel de entidades como a UBC e a Abramus, que desempenham um papel crucial na proteção dos direitos autorais e na promoção da equidade no setor. Através deste estudo, espera-se não apenas trazer à luz os desafios enfrentados pelas mulheres, mas também fornecer uma base sólida de dados que possa ser utilizada por futuros pesquisadores e profissionais para entender melhor as dinâmicas

de gênero na indústria da música.

O direito autoral confere proteção às criações intelectuais originais, buscando o controle destas obras e, portanto, remuneração pelas mesmas. Maria Helena Diniz (2011, v. 7) define o direito autoral e suas prerrogativas conferidas por lei ao criador de uma obra intelectual, literária, artística ou científica, que lhe permitem utilizá-la, fruí-la e dispor dela com exclusividade, assegurando a proteção dos seus interesses morais e patrimoniais.

Os direitos conexos protegem os interesses de agentes que contribuem para a criação e disseminação de obras culturais, além dos próprios autores. Barbosa (2017, p. 45) explica que os direitos conexos são atribuídos a pessoas ou entidades que, embora não sejam autoras da obra, exercem papel fundamental em sua fixação e comunicação ao público, como intérpretes, produtores fonográficos e empresas de radiodifusão.

No contexto musical, isso inclui intérpretes, executantes e produtores musicais. Esses direitos são fundamentais para assegurar que todos os envolvidos na produção de uma obra recebam compensação justa pelo seu trabalho.

O primeiro capítulo tem como objetivo mapear o percurso da canção enquanto produto cultural, desde sua composição até a circulação como fonograma. Nesse processo, são analisadas as fases de pré-produção, gravação, edição, mixagem, masterização e distribuição, compreendendo como escolhas estéticas e técnicas se interligam às demandas de mercado. O capítulo evidencia que essas etapas não se reduzem a procedimentos técnicos, mas envolvem decisões artísticas e identitárias que marcam a trajetória de intérpretes e compositores.

A descrição dessas etapas é acompanhada pela análise dos agentes envolvidos: compositores, intérpretes, músicos, produtores musicais e fonográficos, engenheiros de som e distribuidores, destacando a interdependência entre suas funções. Autores como Rosa e Manzolli (2019) contribuem para entender o estúdio como um sistema de interações criativas, em que cada decisão impacta o resultado final. Essa perspectiva permite refletir sobre o estúdio não apenas como espaço técnico, mas como território de negociação estética e simbólica.

Outro aspecto desenvolvido é a diferença entre artistas independentes e contratados. Enquanto os primeiros acumulam funções de criação, produção e gestão, os segundos contam com o suporte financeiro e estrutural das gravadoras. Essa distinção

dialoga com a literatura de Nakano (2010) sobre desverticalização da cadeia produtiva e com Salazar (2015), que ressalta o papel empreendedor exigido do músico contemporâneo. Essa reflexão é crucial para compreender as transformações recentes da indústria e a inserção desigual de homens e mulheres nesses espaços.

O capítulo também resgata a evolução histórica da função do produtor fonográfico. De figura vinculada às gravadoras, com atribuições técnicas e administrativas, o produtor passou a ser reconhecido como agente estético e mediador de repertórios, até se tornar, na contemporaneidade, um profissional multifuncional que articula criação, tecnologia e mercado (Macedo, 2006; Coates, 2018). Esse percurso reforça que a produção fonográfica é campo dinâmico e permanentemente reconfigurado pelas transformações tecnológicas.

Por fim, são apresentadas as categorias do artista independente, artista-direto e artista-empreendedor (Silva; Camargo, 2024; Mulligan, 2021). Essa tipologia ajuda a compreender as diferentes formas de atuação no cenário atual, em que redes sociais e plataformas digitais se consolidam como espaços de circulação e visibilidade. A análise desse universo fornece as bases necessárias para, nos capítulos seguintes, discutir como as desigualdades de gênero atravessam essas funções e limitam as possibilidades de inserção feminina no mercado musical.

No segundo capítulo, buscamos reconstruir o percurso histórico da presença feminina no campo musical, mostrando como as mulheres foram associadas sobretudo à performance e ao canto, enquanto funções autorais e de produção permaneceram restritas ao masculino.

Para discutir esse processo, o capítulo dialoga com autoras como Bruna Queiroz Prado (2019), que analisa as metáforas da musa e da sereia; Adriana Cavarero (2011), que problematiza a imagem da cantora-rouxinol; e Isabel Nogueira (2017; 2019), que evidencia como compositoras e improvisadoras desafiaram ideais de feminilidade.

O capítulo destaca ainda que essas artistas não atuaram isoladamente, mas construíram redes e coletivos que configuram verdadeiros contrapúblicos (Warner, 2002). Essa dimensão coletiva reforça que o desequilíbrio[3] de gênero na indústria fonográfica não resulta apenas de circunstâncias recentes, mas de processos históricos de exclusão simbólica, política e econômica. Ao evidenciar essa longa trajetória, o capítulo prepara o terreno para a análise dos relatórios Por Elas que Fazem a Música

[3] Este trabalho utiliza o termo desequilíbrio pois é o que consta nos relatórios da UBC. Sabemos que este termo não busca solucionar as desigualdades existentes no meio artísticos, porém este não será o foco nesta dissertação.

(2018-2025), desenvolvida no capítulo seguinte.

1. ETAPAS PRODUTIVAS DA INDÚSTRIA MUSICAL: DA CANÇÃO À OBRA FINALIZADA E DISTRIBUÍDA

A música, enquanto manifestação artística e cultural, é também um produto complexo que resulta de um conjunto de processos produtivos integrados, que vão desde a concepção inicial de uma composição até sua disponibilização ao público via múltiplos formatos e plataformas. Tais processos envolvem conhecimentos técnicos, decisões artísticas e estratégicas, que configuram a cadeia produtiva da indústria da música. Tanto artistas independentes quanto aqueles vinculados a gravadoras e distribuidoras tradicionais percorrem etapas semelhantes, variando quantitativamente e qualitativamente conforme seu contexto produtivo e mercadológico.

Nos últimos anos, transformações tecnológicas e econômicas provocaram mudanças significativas nesta cadeia, dando origem a novos formatos de produção e distribuição. A desverticalização da indústria fonográfica e o crescimento do mercado digital ampliaram o protagonismo de agentes independentes, descentralizando estruturas antes monopolizadas por grandes conglomerados. Nesse contexto, conhecer as funções produtivas da música, seus históricos e suas diferenças de atuação nas diversas esferas do mercado torna-se imprescindível para compreender o atual cenário da indústria fonográfica e seus possíveis desdobramentos.

A cadeia produtiva da música pode ser compreendida como um conjunto articulado de etapas técnicas, artísticas e comerciais que culminam na entrega da obra final para consumo. O processo inicia-se com a criação da canção, a matéria-prima musical, e termina quando esta está disponível ao público, física ou digitalmente. Embora os mecanismos adotados possam diferir conforme o perfil do artista, a sequência generalizada das etapas essenciais permanece parecida.

A produção musical tem seu primeiro ponto na criação da canção, ou seja, no ato de compor a melodia, harmonia, letra e estrutura musical. Segundo Tatit (2004), a canção deve ser compreendida como o resultado da articulação entre melodia e letra, de modo que o efeito de sentido produzido depende justamente da integração desses dois elementos. Assim, ela se apresenta como núcleo inicial do processo criativo, orientando as etapas posteriores de produção e realização.

O compositor atua como criador do conteúdo original, sendo responsável tanto pela inspiração artística quanto pela organização dos elementos que darão vida à

obra. Essa etapa pode ocorrer de forma isolada ou em parceria, e, por vezes, é acompanhada do desenvolvimento inicial do arranjo.

1.1 PROCESSO PRODUTIVO EM ESTÚDIO: ETAPAS TÉCNICAS

Se a configuração das carreiras artísticas se diversificou, o mesmo ocorreu com as formas de produção musical em estúdio. Conforme descreve Macedo (2006), o processo fonográfico foi gradualmente fragmentado em cinco fases: pré-produção, gravação, edição, mixagem e masterização.

> Hoje a produção em estúdio se dá através de cinco fases bem definidas: pré-produção, gravação, edição, mixagem e masterização, realizadas através do trabalho conjunto de uma equipe de profissionais - produtores, cantores, instrumentistas, arranjadores, técnicos e engenheiros de som. (Macedo, 2006, p.2)

Essa divisão tornou-se possível com o desenvolvimento de tecnologias como o *overdub* e os gravadores multipistas, que ofereceram flexibilidade ao processo criativo.

1.1.1 Pré-produção

A pré-produção é o momento de definição do projeto artístico, seleção de repertório, arranjos e planejamento técnico. No universo das cantautoras (cantoras que escrevem as canções que interpretam) brasileiras, esse estágio é fundamental para garantir coerência entre a proposta estética e a mensagem a ser transmitida. O trabalho de Elza Soares em A mulher do fim do mundo (2015) exemplifica essa etapa: mesmo em parceria com produtores como Guilherme Kastrup, a cantora participou ativamente das decisões de repertório e da concepção geral do disco, reforçando o caráter autoral da obra.

Esta fase consiste no planejamento detalhado do projeto de gravação, no qual o artista, o produtor musical e a equipe técnica definem o conceito sonoro, selecionam repertório, instrumentos e o formato da obra final. Esta etapa também contempla o teste e desenvolvimento de arranjos, ensaios, e preparação para o estúdio

de gravação. Macedo (2006) define a pré-produção como “a pré-produção deve considerar os recursos orçamentários disponíveis (…) bem como definir os prazos de realização, lançamento, distribuição, divulgação e vendas (…) este planejamento deve ser feito e seguido de forma mais precisa e objetiva possível.” (Macedo, 2006, p. 6).

A complexidade dessa fase pode variar segundo os recursos econômicos e a experiência da equipe envolvida, sendo fundamental para o transcorrer das etapas posteriores.

1.1.2 Gravação

A gravação propriamente dita, conhecida como *tracking,* abrange a captação dos sons e performances musicais. São realizadas tomadas dos instrumentos e vozes em estúdio ou *home studios*, podendo, empiricamente, incluir múltiplas sessões. Esse momento requer controle da qualidade técnica, escolha de microfones, tratamento acústico, e uma coordenação entre músicos e técnicos para garantir a expressão interpretativa pretendida. Em sua análise técnica, Macedo (2006) explica que “o mais importante é fazer uma captação do som com a melhor qualidade técnica e musical possível. Bons equipamentos, ambiente adequado e um bom técnico são essenciais” (Macedo, 2006, p. 3).

Por sua vez, pode ser realizada ao vivo, em *overdub* ou por meio de sequenciadores digitais, dependendo do gênero musical e da concepção estética. Para artistas como Céu, por exemplo, cuja sonoridade mescla elementos da MPB, da música eletrônica e do reggae, o processo de gravação envolve a integração de timbres acústicos e eletrônicos, combinando técnicas tradicionais e contemporâneas.

Na produção independente, é importante dar destaque para a gravação em estúdios caseiros com equipamentos acessíveis e *softwares* digitais livres que ampliam as possibilidades criativas no mercado atual.

1.1.3 Edição, mixagem e masterização

A edição é a etapa em que são selecionadas as melhores tomadas, corrigindo-se erros e ajustando performances. São realizadas correções técnicas e escolhas interpretativas, selecionando trechos e ajustando detalhes de performance. Esse

processo pode ser observado em produções independentes de Maria Beraldo, que, em Cavala (2018), utilizou recursos digitais para realçar a expressividade de sua voz e clarinete, integrando experimentação e precisão técnica.

A mixagem consiste no ajuste do equilíbrio entre os diversos elementos sonoros, definindo níveis, panorâmicas, equalizações, efeitos (*reverb, delay,* compressão), resultando em uma imagem sonora coesa e estilisticamente adequada. Segundo Burgess (2013, p. 46), “a mixagem é frequentemente considerada uma forma de composição, já que o responsável pela mixagem determina o espaço sonoro, o impacto, a dinâmica e a tensão da faixa”[4]. Macedo (2006, p. 5) observa que “a mixagem envolve uma grande dose de criatividade e pressupõe uma coerência com a proposta estética do artista. Mixar uma música pop, romântica, punk ou eletrônica envolve conceitos e procedimentos diferentes”. Essa observação evidencia como os procedimentos técnicos variam conforme o gênero musical, permitindo diferentes graus de fluidez criativa.

A masterização é a etapa final de aprimoramento sonoro, preparatória para a replicação ou distribuição digital. Visa uniformizar e maximizar o som para diferentes mídias, assegurando que a obra mantenha a integridade sonora em todas as plataformas.

Estas duas últimas etapas representam as fases finais de equilíbrio e finalização sonora. Nelas, decide-se como o fonograma chegará ao ouvinte, tanto em termos de volume e equalização quanto de suporte (físico ou digital). Para artistas como Liniker, por exemplo, cuja proposta estética valoriza intensidade vocal e identidade sonora própria, essas etapas são fundamentais para garantir que a expressividade da performance seja preservada e amplificada no produto final.

Mais do que funções técnicas, essas etapas refletem escolhas estéticas e identitárias. No caso de Elza Soares, por exemplo, o som “áspero” e “ruidoso” de “A mulher do fim do mundo” dialoga com sua trajetória de resistência e sobrevivência, tornando a própria textura sonora uma narrativa de sua biografia artística. Assim, as fases produtivas não podem ser dissociadas dos discursos que moldam a obra musical e de como artistas têm se apropriado desses espaços de decisão para afirmar suas vozes.

---

[4] Tradução nossa do original: “Mixing is often considered a form of composition, since the mixer determines the sonic space, impact, dynamics, and tension of the track.” (Burgess, 2013, p. 46).

1.1.4 Distribuição

Por fim, a obra musical é distribuída ao mercado, tradicionalmente por meios físicos e, majoritariamente, por meios digitais, via *downloads, streaming*, e plataformas *on-line* de distribuição. A distribuição física demanda logística complexa — manufatura, estocagem, transporte — e envolve atores diversos. No âmbito digital, agregadoras e plataformas cumprem essa função, facilitando a acessibilidade global.

A partir da revisão de Nakano (2010), observa-se que a distribuição tradicional sofreu um processo de terceirização e especialização, abrindo espaço para diversas escalas produtivas e operacionais.

1.2 ARTISTAS INDEPENDENTES E ARTISTAS CONTRATADOS: DIFERENÇAS NA PRODUÇÃO MUSICAL E FONOGRÁFICA

A distinção entre artistas independentes e aqueles vinculados a contratos com gravadoras implica variações significativas nas funções produtivas, níveis de autonomia, recursos disponíveis e estratégias comerciais.

Enquanto os artistas contratados por grandes gravadoras usufruem de recursos financeiros robustos, acesso facilitado a estúdios profissionais, apoio de equipes técnicas e estratégias consolidadas de marketing e distribuição, os artistas independentes dependem fortemente da autogestão, investimento próprio e uso intensivo de tecnologias digitais.

Com a desverticalização e a digitalização, artistas independentes tendem a acumular funções de criação, produção e gestão/comercialização, demandando versatilidade e capacidades empreendedoras (Nakano, 2010).

Por outro lado, a estrutura das gravadoras, mesmo com a desverticalização, mantém papéis importantes, atuando como catalisadoras de projetos, investidores e gatekeepers de canais de maior alcance.

O produtor musical desempenha um papel crucial na criação de uma gravação, atuando como um diretor criativo que orienta o processo de gravação, mixagem e masterização de uma faixa ou álbum. Eles são responsáveis por muitas decisões artísticas e técnicas que moldam o som final de uma gravação. São responsáveis diretos pelo produto final de uma gravação. O produtor musical não deve ser entendido apenas

como técnico ou facilitador, mas, como observa Coates (2018, p. 35), é “cada vez mais considerado um artista em seu próprio direito, cujas decisões criativas moldam o som e a identidade da música popular”[5].

A produção fonográfica engloba os processos que envolvem a fabricação, distribuição e comercialização do produto musical em suportes físicos e digitais. A aproximação entre esses dois conceitos (produção musical e produção fonográfica) evidencia a integração entre o artístico e o mercadológico. Segundo Nakano (2010), a antiga cadeia vertical da música foi substituída por uma configuração em rede, mais fragmentada e colaborativa, o que demanda novos arranjos organizacionais e perfis profissionais.

Dentro do sistema atual, a produção fonográfica envolve agentes como produtores musicais, engenheiros de som, empresários, distribuidores digitais, agregadoras — responsáveis por comercializar e preservar direitos autorais — e o próprio artista, que muitas vezes acumula funções de empreendedores de sua carreira.

De acordo com o IFPI Global Music Report (2023), o consumo digital já representa 85% das receitas fonográficas no Brasil, evidenciando o predomínio das plataformas digitais e a crescente importância de gestores especializados na produção e distribuição digital.

Em contrapartida, o produtor fonográfico é responsável pela administração e pelo financiamento da produção fonográfica, cuidando de aspectos logísticos, legais e financeiros da gravação e distribuição da música. Essa distinção é importante para compreender as diferentes responsabilidades e contribuições de cada papel na produção musical.

O produtor fonográfico é reconhecido juridicamente como aquele que assume a responsabilidade pela fixação e exploração econômica de um fonograma, arcando com os custos e a coordenação necessários para que a obra musical seja registrada e possa ser distribuída ao público. Nesse sentido, Barbosa (2017, p. 45) observa que os direitos conexos são atribuídos a pessoas ou entidades que, sem serem autoras da obra, exercem papel fundamental em sua comunicação ao público, como intérpretes, produtores fonográficos e empresas de radiodifusão.

O mercado musical mundial tem mostrado crescimento constante, com a América Latina destacando-se como uma das regiões de maior expansão. Segundo a

[5] Tradução nossa do original: “The producer is not only a technician or facilitator, but increasingly regarded as an artist in his or her own right, whose creative decisions shape the sound and identity of popular music.” (Coates, 2018, p. 35).

International Federation of the Phonographic Industry - IFPI (2024, p. 8), o mercado musical global cresceu 10.2% em 2023, com a América Latina registrando um crescimento de 19.4%, liderado por mercados como o Brasil e o México.

Nesse ambiente, o papel do produtor fonográfico ampliou-se de maneira significativa. Hoje, ele é responsável não apenas por coordenar a gravação, mas também por elaborar estratégias de lançamento digital, negociar com distribuidoras e agregadoras e pensar em ações de marketing em redes sociais. Ou seja, à luz do panorama de Marques e Borja (2020) sobre a era do streaming e da literatura sobre produção independente, o produtor contemporâneo articula competências que vão do estúdio à gestão de carreira e curadoria em plataformas digitais.

O Brasil acompanha esse movimento de forma particular, com a ascensão de selos independentes e de produtores que transitam entre o espaço criativo e o empresarial. A emergência do funk, do sertanejo universitário e do rap como gêneros dominantes nas plataformas digitais exemplifica como produtores têm assumido papéis de curadores de sonoridades capazes de dialogar com tendências globais e locais ao mesmo tempo.

O percurso histórico da produção fonográfica mostra uma profissão em permanente transformação. Do início marcado pela atuação de empresários e engenheiros, passando pelo momento em que o produtor se firmou como criador estético e gestor de repertórios, até chegar ao contexto atual, em que ele se tornou um agente híbrido e multifuncional, a função acompanha as mudanças estruturais da indústria.

Hoje, o produtor fonográfico é uma figura central na mediação entre arte, tecnologia e mercado. Sua atuação vai muito além do estúdio, englobando planejamento estratégico, marketing digital e gestão de carreira. Nesse sentido, pode-se dizer que, embora a profissão tenha raízes históricas na industrialização da música, suas características contemporâneas apontam para uma constante reinvenção, capaz de responder às demandas de uma indústria globalizada e digital.

Ainda na cadeia da indústria musical, após a produção das obras, é interessante marcarmos que na indústria fonográfica, gravadoras e editoras exercem funções distintas. As gravadoras são responsáveis pela produção, promoção e distribuição de fonogramas — isto é, das gravações de uma obra musical. Historicamente, concentraram-se em todas as etapas da cadeia, mas, com a desverticalização e a digitalização, passaram a atuar sobretudo em marketing e circulação (Nakano, 2010).

Já as editoras musicais administram os direitos autorais das obras (melodia, letra, arranjo). Sua função é registrar composições, gerir arrecadação junto às sociedades de gestão coletiva e negociar usos comerciais, como sincronizações em filmes e campanhas (Vicente, 2014). A diferença essencial, portanto, é que a gravadora explora a gravação, enquanto a editora explora a obra.

Para os artistas independentes, essa distinção é central. Sem contrato com gravadora, podem lançar seus fonogramas por meio de agregadoras digitais (como a americana DistroKid e a brasileira Tratore), assumindo o papel de produtores fonográficos. Da mesma forma, sem editora, podem registrar e gerir suas obras diretamente em sociedades como UBC ou Abramus, atuando como próprios editores. Essa autonomia amplia a liberdade criativa, mas também exige maior conhecimento jurídico e de mercado (Nogueira, 2019).

1.3 EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA PRODUÇÃO MUSICAL

Durante grande parte do século XX, a produção musical esteve ligada quase exclusivamente aos estúdios profissionais das gravadoras majoritárias. O produtor musical desempenhava funções técnicas e artísticas essenciais, condicionando a estética sonora e a viabilidade comercial das obras.

Nas décadas recentes, o avanço das tecnologias digitais alterou profundamente esse panorama, ao democratizar o acesso às ferramentas de registro e edição sonora, possibilitando o surgimento da chamada “produção independente” e a descentralização dos processos. Macedo (2006) destaca que a produção musical em estúdio passou por uma profunda transformação, marcada pela fragmentação em etapas distintas e pelo surgimento de novos personagens no processo criativo. Nas suas palavras, “dois aspectos importantes merecem ser mencionados no desenvolvimento do processo de produção em estúdio: a fragmentação em várias fases e o consequente surgimento de diversos personagens associados a este processo” (Macedo, 2006, p. 6).

Essa mudança redefiniu a própria noção de autoria, pois “esta multiplicação dos diversos agentes envolvidos na produção musical levou a um deslocamento das noções tradicionais de autoria” (Macedo, 2006, p. 6-7). Dessa forma, a produção musical contemporânea tornou-se um espaço plural, no qual diferentes profissionais (produtores, intérpretes, arranjadores, engenheiros de som, DJs…),

compartilham decisões artísticas e técnicas, ampliando a diversidade de formatos e sonoridades presentes no mercado fonográfico.

A produção musical pode ser definida como o conjunto de atividades técnicas, artísticas e gerenciais que viabilizam a criação e finalização de obras musicais gravadas. Entre as áreas de atuação incluem-se:

- Produção artística (direção musical e arranjos)
- Engenharia de som (captação, edição, mixagem e masterização)
- Gerenciamento de projetos (orçamento, cronograma e equipe)
- Marketing e distribuição (planejamento para entrega do produto final)

Essas áreas podem se sobrepor, especialmente em produções independentes, onde um único profissional ou o próprio artista acumula várias funções.

1.4 PANORAMA HISTÓRICO DA INDÚSTRIA MUSICAL NO BRASIL

A trajetória da indústria musical no Brasil reflete um processo de modernização marcado pela centralização inicial e, posteriormente, pela fragmentação produtiva. Até meados do século XX, o mercado fonográfico brasileiro era dominado por grandes gravadoras transnacionais, como a EMI, Columbia e RCA-Victor, que operavam de forma verticalizada. Nesse modelo, a mesma corporação detinha estúdios de gravação, fábricas de prensagem de discos e canais de distribuição e divulgação. Assim, tanto o processo artístico quanto o técnico e comercial eram rigidamente controlados pelas *majors*[6], o que resultava em pouca diversidade estética e em um mercado altamente concentrado.

Em síntese, Nakano (2010) indica que a consolidação da indústria fonográfica, articulada a mudanças tecnológicas, ocorreu sob forte verticalização e domínio das grandes gravadoras, o que restringia alternativas de circulação até as reconfigurações trazidas pela digitalização.

Essa concentração pode ser entendida como um verdadeiro oligopólio cultural, no qual poucas companhias controlavam quase todo o mercado de gravações. Segundo Dias (2000), a evolução desse processo e a consolidação das *majors* ocorreu a partir da verticalização da indústria fonográfica, em que essas empresas passaram a controlar todas as etapas do processo, “da gravação até a fabricação, promoção e

[6] Gravadoras que dominam o mercado fonográfico global

distribuição dos discos” (Dias, 2000, p. 92).

Nesse período, figuras femininas de destaque, como Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso e, posteriormente, Elis Regina, alcançaram projeção nacional, mas sempre vinculadas ao aparato das *majors*, que definiam repertórios, arranjos e estratégias de mercado. O espaço de experimentação era limitado, e a autonomia criativa das artistas dependia da negociação com diretores artísticos e produtores. O caso de Elis Regina ilustra esse contexto: embora sua potência vocal e personalidade marcante tenham feito dela uma das intérpretes mais influentes do país, sua carreira foi mediada por contratos que a vinculavam às *majors* e a enquadrava em modelos de alta rotatividade.

Esse modelo verticalizado também se refletia nas condições de trabalho: como lembra Morelli (apud Nakano, 2010), a produção fonográfica podia ser vista como dois mundos separados — o do estúdio (conteúdo) e o da fábrica (suporte). A dependência entre ambos fazia com que artistas e produtores tivessem pouca margem para contestar o sistema. Nesse contexto, as mulheres eram majoritariamente posicionadas como intérpretes, raramente como compositoras, arranjadoras ou produtoras, o que reforçava desigualdades de gênero dentro da indústria.

O mercado internacional da produção musical foi profundamente impactado pelo fenômeno da digitalização e pela globalização do consumo cultural. De acordo com o IFPI Global Music Report (2023), a receita global da indústria fonográfica cresceu 9% em 2022, impulsionada principalmente pelo streaming, que respondeu por 67% das receitas totais.

Na América Latina, observa-se uma expansão significativa da produção independente, que ocupa espaço crescente no mercado musical, especialmente no ambiente digital. Segundo relatório do Latin American Independent Music Observatory (Olmi; Win, 2025), artistas vinculados a selos independentes na América Latina têm obtido melhores resultados em plataformas digitais, com mais ouvintes e rendimentos, embora enfrentem desafios como baixa rentabilidade do streaming e dependência das performances ao vivo. Esse crescimento confirma a relevância do setor independente na região, mesmo diante das desigualdades estruturais que ainda marcam o mercado fonográfico latino-americano.

O Brasil, maior mercado da região, acompanha essa tendência, com incremento no número de estúdios independentes, agregadoras digitais e serviços de gestão artística. Segundo o Global Music Report 2024, publicado pela IFPI, a América

Latina foi a região com maior crescimento mundial em 2023, registrando +19,4%, impulsionada principalmente por Brasil e México (IFPI, 2024).

De forma complementar, a Associação Brasileira da Música Independente (ABMI) demonstrou que em 2019 os artistas independentes representavam 53,5% do Top 200 do Spotify Brasil, evidenciando como a digitalização ampliou as possibilidades de entrada de novos agentes no mercado, ainda que persistam desigualdades de recursos (ABMI, 2019; ABMI, 2022).

1.4.1. A produção independente e sua consolidação no Brasil

A emergência da produção independente no Brasil representou uma ruptura significativa com o domínio das *majors*. A década de 1970 marcou o início desse movimento, impulsionado tanto por uma busca estética e identitária quanto por fatores políticos. Nesse período, artistas passaram a organizar suas próprias gravações fora do circuito das grandes gravadoras, muitas vezes em resistência à censura imposta pela ditadura militar e à padronização cultural promovida pelas transnacionais.

Um marco simbólico desse processo foi o álbum Feito em Casa (1977), de Antônio Adolfo, gravado e distribuído de forma independente, inaugurando um caminho de maior autonomia artística. Segundo Silva e Camargo (2024), esse tipo de iniciativa foi possibilitado por transformações tecnológicas, como a redução de custos de gravação com o uso da fita magnética, e pela disponibilidade de equipamentos de menor escala:

> O desenvolvimento da fita magnética na década de 1950 reduziu os custos de produção, permitindo a criação das primeiras gravadoras independentes. A disponibilidade de equipamentos com custos mais acessíveis também facilitou a produção de fitas demonstrativas (demo) e o surgimento dos home studio". (Silva; Camargo, 2024, p.263)

No Brasil, a cena independente não se limitou a uma estratégia de mercado, mas se configurou como um espaço de resistência cultural. Artistas mulheres também começaram a explorar esse território, ainda que de forma tímida, como no caso de Joyce Moreno, que, desde os anos 1970, buscou maior controle sobre sua obra em um ambiente musical dominado por homens. A compositora Sueli Costa, igualmente, enfrentava barreiras de gênero nas *majors*, mas passou a articular-se em redes de

festivais e circuitos independentes, expandindo sua visibilidade por meio da autogestão.

A dimensão política desse movimento é inegável. Como observa Silva e Camargo (2024), a produção musical independente no Brasil também assumiu uma dimensão política, funcionando como espaço de contestação estética e resistência frente à censura e ao controle cultural impostos pelo regime militar. Para as mulheres, esse espaço representava também a possibilidade de afirmar identidades femininas e feministas em um meio hegemonicamente masculino.

Com a estabilização econômica dos anos 1990 e a expansão da tecnologia digital, surgiu a chamada “Nova Produção Independente”. Essa fase foi marcada pela difusão dos *home studios*, softwares acessíveis de gravação e edição e pela consolidação de uma cena alternativa mais profissionalizada. Como destacam Silva e Camargo (2024) “A década de 1990 marcou o início da difusão digital da música, trazendo desafios, como a pirataria, obrigando as *majors* a buscar modelos de distribuição virtual” (p. 254).

Nesse contexto, algumas artistas mulheres brasileiras começaram a romper de maneira mais evidente com a dependência das *majors*, estabelecendo trajetórias híbridas entre independência e contratos com grandes gravadoras.

Cássia Eller é um bom exemplo, já que, embora tenha alcançado projeção nacional vinculada a uma *major* (PolyGram/Universal), manteve uma postura de resistência estética e buscou preservar sua autonomia criativa. Cássia falou sobre sua oposição a encaixes mercadológicos, reivindicando sua própria identidade: “o único rótulo que admito é o de cantora popular” (ELLER, 1994). A afirmação, feita em entrevista ao O Globo, sintetiza uma recusa consciente a segmentações (rock e blues, por exemplo) que frequentemente vinham associadas à sua imagem e funciona como marca de autonomia estética frente às pressões de nicho.

As escolhas de Cássia, principalmente no Acústico MTV (2001), evidenciam uma curadoria deliberadamente heterogênea, são “músicas de Gilberto Gil, Chico Buarque, Nação Zumbi, Mutantes e até Edith Piaf”, que ela conduz com sua banda e parceiros próximos, deslocando expectativas de gênero e rótulo (EBC, 2024).

Rita Lee, por sua vez, construiu sua carreira solo pautada pelo hibridismo entre inserção no mercado massivo e defesa de liberdade artística — características que a aproximam da lógica empreendedora que marcaria o cenário posterior.

A construção dessa autonomia ampara-se em decisões de curadoria e

organizacionais que remontam à transição dos Mutantes à carreira solo, marcada por reconfiguração da banda, mudanças na linguagem cênica e na escolha de repertório (Calado, 1996). Desde então, Rita combinou parcerias autorais duradouras, um repertório pop híbrido (rock, canção brasileira, referências internacionais) e controle de imagem, delineando uma curadoria que tratava “produto” e “persona” como extensões da mesma autoria.

Essa estratégia dialoga com o ambiente de massificação e segmentação do mercado fonográfico brasileiro entre os anos 60 aos 90, no qual artistas-autores passaram a operar com maior margem de gestão estética dentro de estruturas industriais.

1.5 CATEGORIAS DE ARTISTAS NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO

A digitalização da música e a consolidação das redes sociais como ferramentas de difusão inauguraram novas formas de inserção no mercado musical. O cenário atual já não se limita à dicotomia entre *majors* e independentes, mas incorpora distintas categorias de atuação. De acordo com Silva e Camargo (2024), é possível distinguir entre três perfis principais: o artista independente, o artista-direto e o artista-empreendedor.

O artista independente é aquele que busca manter autonomia em todas as etapas de sua produção, muitas vezes criando vínculos com selos menores ou optando pela autogestão de sua carreira. No Brasil, esse perfil encontra expressão em cantautoras como Luedji Luna, que a partir de seu álbum *Um corpo no mundo* (2017), conquistou notoriedade internacional mantendo vínculos com circuitos alternativos e independentes. Combinando forma musical e tomada de posição, suas letras, performance e imagem articulam uma obra de escuta da diáspora negra e da experiência periférica, colocando a canção como enunciação política e sensível (Gumes; Garson; Argôlo, 2023).

Luedji consolidou vínculos com o circuito independente, já que para produzir *Um corpo no mundo*, a artista divulgou um financiamento coletivo online e também buscou redes próprias de distribuição, tratando a autonomia não só como modelo operacional, mas como eixo de sentido do projeto estético (Noize, 2018),

A repercussão internacional se fortaleceu em vitrines globais que acolhem propostas autorais para além do mainstream, consolidando um hibridismo entre inserção

profissional ampla e defesa de liberdade artística, caso das apresentações em projetos como o Tiny Desk meets AFROPUNK (WNYC/NPR, 2021).

O termo artista-direto (artist direct), utilizado por Silva e Camargo (2024) para classificar um perfil específico dentro do universo independente, é originalmente discutido por Mark Mulligan em relatórios da MIDiA Research, nos quais o autor identifica esse segmento como formado por músicos que se autopublicam, acessando diretamente o mercado por meio de plataformas digitais.

> (...) é possível fazer certa subclassificação entre os artistas independentes: o artista-direto e o artista-empreendedor. Ambos executam todo o processo, mesmo que contratem alguém para gravação, mixagem ou masterização. Eles participam ativamente e financiam o processo. Assim, não há um terceiro desempenhando a função de produtor fonográfico; o artista-direto, bem como o artista-empreendedor, tomam suas próprias decisões e investem financeiramente em seu trabalho. Para ilustrar, o artista-direto está mais alinhado com a abordagem dos músicos dos anos de 1970, enquanto o artista-empreendedor se assemelha mais ao modelo dos músicos independentes das décadas de 1980 e 1990. O artista-direto tende a priorizar a eternização de sua obra, independentemente do reconhecimento imediato, enquanto o artista-empreendedor busca principalmente o reconhecimento imediato de seu trabalho publicado.” (Silva; Camargo, 2024, p. 262-263).

Já o conceito de “artista-empreendedor” relaciona-se à noção de que o músico contemporâneo não pode restringir-se à dimensão criativa, mas deve também assumir responsabilidades gerenciais, articulando sua carreira como uma empresa. Esse entendimento foi sistematizado por autores como Salazar (2015), em Música Ltda., ao apontar que “hoje, para o músico independente, faz-se necessário o conhecimento de como funciona toda a cadeia produtiva da música e como ele pode gerir a sua própria empresa, além de ter noções de marketing e estratégias promocionais (Salazar, p.23)”.

Nesse modelo, o artista atua como gestor, investindo em estratégias de *marketing*, imagem e relacionamento com o público, refletindo um processo de profissionalização crescente no mercado cultural. No Brasil, a cantora Anelis Assumpção exemplifica essa postura, pois articula sua carreira entre produção musical, festivais e colaborações, gerenciando sua própria rede de projetos com autonomia.

Assim, como ressaltam Silva e Camargo (2024), “além disso, será destacada a importância da conexão contemporânea entre os artistas independentes e o mercado consumidor de canções por meio das redes sociais, que se tornaram um canal

importante para a divulgação e promoção de seus trabalhos (p. 251)". Essa pluralidade de categorias (independente, direto e empreendedor) evidencia como o protagonismo feminino se fortalece no cenário contemporâneo. Cantoras como Céu, Liniker e Maria Beraldo exemplificam como a independência e o empreendedorismo permitem tensionar barreiras de gênero, raça e sexualidade, ampliando os horizontes da indústria musical atual.

Neste ponto da pesquisa, julgo essencial destacar a precariedade do trabalho artístico atual. É impossível ser conivente com este acúmulo de funções. Vivenciando o mercado, digo por mim e por observar o dia a dia de outras colegas que aquilo que se exige de uma profissional da música hoje em dia é limitante para uma vida com saúde mental e financeira caminhando juntas e bem. Para buscar uma vida profissional que supra as necessidades básicas, é preciso em todas as funções fora do fazer artístico.

Seguimos então a pesquisa discorrendo sobre como atualmente pode-se garantir o mínimo, que são seus direitos legais, na esperança de que um dia as formas de consumo da arte sejam justas e, através de estudos como este, em busca de uma sociedade igualitária.

1.6 EMPREENDEDORISMO E ASPECTOS LEGAIS NA PRODUÇÃO MUSICAL

O crescimento da produção independente no Brasil trouxe consigo a necessidade de compreender a música não apenas como expressão artística, mas também como um negócio. Segundo Salazar (2015), o músico independente contemporâneo precisa compreender toda a cadeia produtiva da música, gerir sua carreira como uma empresa e dominar noções de marketing e estratégias promocionais. Essa perspectiva marca o surgimento da figura do artista-empreendedor, que assume múltiplos papéis: criador, gestor, produtor e divulgador de sua obra.

A formalização jurídica, seja por meio de registro como MEI (Microempreendedor Individual) ou pela adesão ao Simples Nacional, viabiliza que artistas emitam notas fiscais, acessem linhas de crédito e se posicionem de forma competitiva no mercado (Salazar, 2015). Esse processo também é essencial para a negociação de contratos e parcerias, sobretudo em eventos e festivais.

Do ponto de vista jurídico, a Lei 9.610/1998 garante a proteção dos

direitos autorais das obras musicais no Brasil, assegurando que a remuneração pela execução pública seja realizada por meio do ECAD, que atua em conjunto com sociedades de gestão coletiva como a UBC e a Abramus. Em linha com Nakano (2010), a estrutura de mercado da música no Brasil mantém assimetrias que tendem a favorecer obras com grande circulação e investimento, o que limita a diversidade, mesmo com a expansão de canais digitais; a discussão regulatória aparece como horizonte de correção dessas distorções em debates mais recentes.

Na prática, como artista independente, ter contrato com uma gravadora, participar de playlists em streamings, circular em festivais de médio/grande porte são todos fatores essenciais para que a obra seja executada e que assim algum tipo de retorno financeiro chegue até o artista. De fato, é raro encontrar artistas independentes que possam depender destes meios para seguir com seu ofício. Nesse contexto, observa-se um movimento de mulheres artistas que utilizam o empreendedorismo cultural como estratégia de afirmação de identidades e de autonomia financeira.

Se o empreendedorismo e a formalização podem representar “avanços” (ainda que dentro deste modelo cruel da indústria musical) os desafios enfrentados pela produção musical independente permanecem múltiplos. Entre eles, destacam-se a pirataria digital, a concentração de mercado em grandes plataformas de streaming e a dependência de algoritmos para visibilidade das obras. O crescimento da produção independente se apoia fortemente nas redes sociais e em serviços de streaming, mas também enfrenta o risco de se submeter às mesmas lógicas de concentração que dominavam a era das *majors*.

Em 2023, o mercado mundial da música gravada movimentou US$ 28,6 bilhões, segundo o IFPI Global Music Report 2024, consolidando mais um ano de crescimento da indústria. Uma parcela significativa desse montante veio dos artistas independentes e selos *não-majors*, que, de acordo com a MIDiA Research (2024), responderam por US$ 14,3 bilhões, alcançando 46,7% do mercado global quando medido pela base de propriedade (*ownership basis*). Esse dado revela tanto o potencial quanto os obstáculos: se, por um lado, os independentes representam quase metade do mercado, por outro, enfrentam dificuldades de monetização justa, já que plataformas de *streaming* remuneram com valores irrisórios por execução.

Por outro lado, as perspectivas para mulheres artistas no Brasil são promissoras. Iniciativas como o relatório Por Elas Que Fazem a Música (UBC, 2025)

apontam um crescimento de mais de 20% na participação feminina em registros fonográficos nos últimos cinco anos. Cantoras como Maria Beraldo e Anelis Assumpção ilustram como o espaço independente se converte em terreno fértil para experimentações estéticas e discursos políticos, tensionando hierarquias de gênero e raça na indústria musical.

Assim, a produção fonográfica independente se encontra num ponto de inflexão: ao mesmo tempo em que enfrenta desigualdades estruturais e novos desafios tecnológicos, abre caminhos para maior diversidade e protagonismo. A inserção de mulheres nesse cenário, sobretudo como artistas-diretas e empreendedoras, sugere que a indústria musical brasileira caminha para uma reconfiguração mais plural, onde a independência artística se alia à inovação e à representatividade.

1.7 O PRODUTOR MUSICAL

A figura do produtor musical constitui uma das mais complexas e multifacetadas da indústria fonográfica, ao ponto de, em diferentes momentos da história, ser compreendida como empresário, engenheiro de som, mediador artístico ou mesmo como compositor. A trajetória dessa função acompanha de perto as transformações tecnológicas, estéticas e mercadológicas da música gravada, desde os primeiros experimentos com o fonógrafo no final do século XIX até a era do streaming e da produção digital contemporânea. A compreensão dessa trajetória, tanto em âmbito mundial quanto no Brasil, é fundamental para situar o papel do produtor como elo entre a criação artística, os processos técnicos de estúdio e a lógica de circulação industrial.

O início da produção fonográfica não comportava ainda a figura do produtor como entendido hoje. A invenção do fonógrafo por Thomas Edison, em 1877, e do gramofone por Emile Berliner, em 1887, permitiu as primeiras gravações mecânicas, realizadas sem energia elétrica, nas quais o som era captado por um cone e gravado diretamente em cilindros ou discos. Nesse período, o papel de mediação recaía sobre técnicos de estúdio, empresários e diretores artísticos, que cuidavam da contratação de músicos e da organização das sessões, mas sem interferir substancialmente no resultado sonoro.

Fred Gaisberg, considerado um dos primeiros produtores fonográficos, atuava na Gramophone Company em Londres desde 1898 e desempenhava funções

eminentemente técnicas, ligadas às limitações da tecnologia acústica. Como descreve Martinelli (2001, p. 33-34), “as primeiras gravações eram feitas através de uma corneta acústica que captava o som e o transmitia para uma agulha que riscava o cilindro ou o disco. O resultado dependia diretamente da posição do intérprete diante da corneta, e muitas vezes o técnico precisava ajustar a distância dos músicos para obter um equilíbrio mínimo de som”.

No Brasil, a fundação da Casa Edison em 1900, por Frederico Figner (nascido na atual República Tcheca), é considerada o ponto de partida da indústria fonográfica local, sendo também pioneira na América do Sul. Ela começou como um comércio de equipamentos sonoros e logo passou a registrar músicas locais, estabelecendo novas formas de consumo e circulação da música popular nacional.

Em 1902, registra o que se considera a primeira música gravada no país: o lundu "Isto É Bom", de Xisto Bahia, interpretado por Baiano. Segundo Albin (2006), nos primeiros anos da fonografia brasileira, as gravações realizadas no Brasil tinham suas matrizes enviadas à Alemanha, para a sede da Odeon, onde eram prensadas e depois retornavam ao país já como discos prontos, o que evidencia a dependência externa do processo.

Em 1913, a Odeon inaugurou a primeira fábrica de discos da América Latina no Rio de Janeiro, a Fábrica Odeon. O Brasil consolida a fonografia como setor industrial emergente (Franceschi, 2002) e possibilita a produção em escala industrial de discos, reduzindo custos, ampliando o acesso e promovendo a difusão de repertório local, como lundus, modinhas, choros e, depois, o samba.

A existência da Casa Edison catalisou o surgimento do mercado fonográfico brasileiro, sedimentou o hábito de consumir música gravada e alavancou uma cadeia produtiva que viria a ser fundamental para a economia criativa do país. A música gravada tornou-se parte integrante da vida social.(Marques; Borja 2020).

1.7.1. Do rádio ao disco: o produtor como mediador artístico (1930–1960)

A chegada da gravação elétrica, na década de 1920, e a expansão do rádio transformaram profundamente a lógica da produção musical. A maior fidelidade

sonora proporcionada pelo microfone elétrico alterou os padrões de gravação e abriu espaço para maior diversidade de repertórios (Marques; Borja, 2020). Paralelamente, o rádio, consolidado no Brasil a partir da década de 1930, tornou-se o principal meio de divulgação da música popular. Nesse contexto, o produtor começou a assumir uma função de mediador entre artistas e gravadoras, selecionando repertórios e organizando arranjos que atendessem ao gosto do público.

Nos Estados Unidos, John Hammond se tornou um dos primeiros produtores a ultrapassar as funções meramente administrativas, atuando como descobridor de talentos como Billie Holiday, Count Basie, Bob Dylan e Bruce Springsteen. Sua função envolvia tanto a contratação de músicos quanto a definição estética das gravações, sempre em diálogo com os artistas (Hammond; Horowitz, 1977).

No Brasil, nomes como Radamés Gnattali, atuando em arranjos e direções musicais para a Rádio Nacional, também anteciparam o papel de mediação artística que o produtor assumiria de forma mais clara nos anos seguintes.

Essa fase evidencia um deslocamento: o produtor deixou de ser apenas um técnico ou empresário e passou a contribuir com aspectos musicais, ainda que de forma indireta. O ideal estético predominante continuava sendo o da fidelidade à performance ao vivo, mas as condições de mercado já exigiam adaptações criativas.

O período compreendido entre os anos 1960 e 1980 é decisivo para a consolidação do produtor como figura criativa. O advento da gravação multipista e das técnicas de edição em fita magnética permitiu um controle inédito sobre o som, abrindo caminho para que o estúdio fosse tratado como instrumento musical. Nesse contexto, alguns produtores se destacaram como verdadeiros autores sonoros.

Entre os exemplos internacionais, destacam-se Phil Spector, criador da técnica do Wall of Sound, e George Martin, frequentemente chamado de 'o quinto Beatle' pela sua participação determinante na sonoridade da banda. Brian Eno, por sua vez, introduziu uma abordagem experimental, tratando o estúdio como laboratório de manipulação sonora (Moorfield, 2005). Esses casos ilustram a emergência de um produtor que não apenas organizava sessões, mas definia a identidade estética das obras.

No Brasil, esse processo coincide com a expansão da indústria fonográfica impulsionada pela televisão. A criação da Som Livre, especializada em trilhas sonoras de novelas, exemplifica a interdependência entre música e mídia televisiva. Em

1974, a gravadora respondia por cerca de 38% do mercado; em 1977, liderava com mais de 56% das vendas nacionais (Marques; Borja, 2020, citando Dias, 2000). Produtores passaram a atuar como mediadores entre artistas e veículos de massa, contribuindo para a consolidação da MPB e para a projeção de artistas como Elis Regina, Chico Buarque e Caetano Veloso.

Nesse período, portanto, a figura do produtor passou a ser compreendida como criador de linguagens sonoras próprias, aproximando-se da noção de 'auteur', comparável ao diretor de cinema.

A partir da década de 1980, a introdução de tecnologias digitais e a ampliação das possibilidades de edição trouxeram novas camadas de complexidade ao processo de produção. O estúdio passou a ser compreendido como um sistema de interações múltiplas entre artistas, técnicos e produtores, cujas decisões influenciam mutuamente o resultado final (Rosa; Manzolli, 2019).

Nesse contexto, a noção de autoria musical se dilui: cada ação em estúdio gera uma reação em cadeia, de modo que o resultado não pode ser totalmente previsto. O produtor, portanto, é tanto gestor de processos técnicos quanto articulador criativo, responsável por equilibrar dimensões estéticas e comerciais. Exemplos como Quincy Jones, produtor de Michael Jackson em Thriller (1982), demonstram a capacidade de conjugar sofisticação técnica, identidade artística e apelo comercial.

Em conformidade com Nakano (2010), a consolidação das *majors* e a verticalização do setor nos anos finais do século XX conviveram com movimentos que, impulsionados por mudanças tecnológicas, favoreceram a emergência de agentes independentes e novos arranjos produtivos.

Com a crise do mercado fonográfico causada pela pirataria digital e, posteriormente, pela transição para o streaming, a função do produtor passou por uma nova transformação. Em síntese, Nakano (2010) indica que a desmaterialização e a digitalização tornaram a cadeia mais modular e acessível, permitindo que agentes independentes acumulem etapas de gravação, distribuição e promoção, mesmo com a permanência de desigualdades estruturais.

A difusão de DAWs (Digital Audio Workstations, em português Estações de Trabalho de Áudio Digital) e de ferramentas digitais barateou e difundiu competências de gravação, edição e mixagem, servindo de base para narrativas de “democratização” do estúdio e da produção fora de grandes estruturas, ao reduzir custos e concentrar no

software funções antes restritas a instalações profissionais.

No Brasil, o impacto do streaming foi significativo. Segundo Marques e Borja (2020), a indústria fonográfica nacional, que havia enfrentado retração nos anos 1990, encontrou no digital um novo ciclo de expansão, ainda que marcado por forte concentração nas grandes plataformas. Nesse contexto, produtores independentes desempenham papel estratégico ao mediar a inserção de artistas em playlists e algoritmos, assumindo também funções de curadoria e marketing digital.

A evolução da figura do produtor musical revela uma trajetória marcada por deslocamentos: de técnico a mediador, de mediador a autor, e de autor a empreendedor. Em cada etapa, a função foi moldada pelas condições tecnológicas e industriais do período. No Brasil, a história do produtor acompanha as especificidades do mercado nacional, desde a Casa Edison até a centralidade do streaming.

Apesar da maior facilidade na gravação de fonogramas e da formação dos produtores, existe uma linha que deve ser observada pelos artistas e compositores, independentes ou não. É importante cuidar de seu próprio trabalho, para que este não vire apenas uma mercadoria da indústria. Deve-se saber qual é o trabalho de cada um fora e dentro do estúdio, para que todas as partes entendam e concordem com aquilo que se espera do seu trabalho. Que um produtor musical vire também um produtor fonográfico de uma música, não é raro neste novo mercado de streamings, já que muitos o fazem como forma de cobrir os gastos da gravação em estúdio, mas esses acordos precisam ser claros e respeitando toda a cadeia de compositor, músico executante, produtor musical e produtor fonográfico.

Se no início do século XX o produtor era quase invisível, hoje ele ocupa posição de destaque, muitas vezes tornando-se marca autoral tão relevante quanto a dos artistas. Essa trajetória demonstra não apenas a transformação da música enquanto mercadoria cultural, mas também a crescente complexidade da produção fonográfica como espaço de interseção entre técnica, estética e mercado.

1.8 A PRODUÇÃO FONOGRÁFICA

A produção fonográfica constitui uma das engrenagens mais importantes da indústria musical, funcionando como elo entre a criação artística, os recursos técnicos

e a lógica mercadológica que transforma a música em produto cultural. Mais do que simplesmente registrar sons, a produção fonográfica consolidou-se como um campo profissional responsável por mediar processos criativos, tecnológicos e de circulação da música. Ao longo de sua história, o setor sofreu profundas mudanças em razão de avanços tecnológicos, transformações nos modelos de negócio e reconfigurações sociais. Dessa forma, compreender a evolução da produção fonográfica significa investigar não apenas a história da música gravada, mas também os rearranjos de poder que moldaram a profissão do produtor, suas atribuições e a forma como esse agente é percebido socialmente.

O nascimento da indústria fonográfica no final do século XIX representou um marco na cultura ocidental. A invenção do fonógrafo por Thomas Edison, em 1877, e do gramofone por Emile Berliner, em 1887, abriu caminho para que o som pudesse ser fixado em suportes físicos e comercializado em escala industrial.

No Brasil, esse movimento teve início no começo do século XX com a atuação pioneira de Frederico Figner e a fundação da Casa Edison, em 1900. A loja não apenas comercializava discos e gramofones importados, mas logo iniciou a produção local de fonogramas, registrando repertórios populares e urbanos, como o choro e o samba. Esse gesto foi decisivo para inserir a música brasileira no circuito internacional e para consolidar uma prática fonográfica nacional (Marques; Borja, 2020).

Nesse período inicial, a figura do produtor fonográfico ainda não existia no formato atual. Quem desempenhava funções de coordenação eram os empresários, diretores de gravadoras e engenheiros, responsáveis pela organização de repertórios e pela condução das sessões de gravação, que ocorriam de forma coletiva e sem possibilidades de edição. Contudo, o simples fato de selecionar quais músicas seriam gravadas e como seriam distribuídas já evidenciava a função estratégica desse agente.

A primeira metade do século XX foi marcada pela profissionalização crescente da indústria fonográfica, especialmente com a chegada da gravação elétrica na década de 1920 e com a difusão do rádio. No Brasil, a parceria entre fonografia e radiodifusão foi fundamental para ampliar o alcance da música gravada. As rádios, ao darem visibilidade aos artistas, criaram demanda que as gravadoras puderam converter em vendas de discos. Esse sistema integrado contribuiu para o fortalecimento da cultura de massa no país (Vicente, 2014).

Nas décadas seguintes, a gravação em fita magnética e, sobretudo, a

multipista, transformaram a prática fonográfica em um espaço de experimentação. Agora era possível gravar separadamente vozes, instrumentos e efeitos, abrindo margem para uma participação criativa mais ativa dos produtores. Nesse contexto, eles deixaram de ser apenas administradores para assumir também funções artísticas, interferindo na estética final dos discos. Esse processo se intensificou a partir da década de 1960, com a internacionalização do mercado e a ascensão da música popular massiva.

No Brasil, esse período coincidiu com o fortalecimento da Música Popular Brasileira (MPB), impulsionada por festivais televisivos e pelo investimento das gravadoras em artistas que se tornaram símbolos nacionais. Produtores fonográficos desempenharam papel decisivo na construção dessa identidade sonora, atuando como mediadores entre artistas, gravadoras e meios de comunicação.

Ao mesmo tempo, a inserção da música nas novelas, especialmente a partir da década de 1970 com a Som Livre, evidencia como a produção fonográfica passou a se articular diretamente com a indústria televisiva.

Em diálogo com o panorama de Marques e Borja (2020), a literatura sobre MPB indica que festivais televisivos e investimento das gravadoras impulsionaram a consolidação do gênero; nesse ecossistema, produtores atuaram como mediadores entre artistas, gravadoras e mídia.

1.8.1. Transformações contemporâneas e a redefinição do produtor fonográfico

A virada para o século XXI trouxe consigo uma das maiores crises da indústria fonográfica, marcada pelo impacto da digitalização. A possibilidade de copiar e compartilhar arquivos musicais de forma gratuita pela internet, em especial via Napster e outros sistemas de compartilhamento de arquivos no final dos anos 1990, desestabilizou o modelo de negócios baseado na venda de suportes físicos. Em resposta, o setor precisou se reinventar, migrando para os modelos de distribuição digital e, mais recentemente, para as plataformas de streaming.

Segundo Vicente (2014), esse processo resultou em uma desverticalização da cadeia produtiva da música, já que as grandes gravadoras perderam o monopólio sobre etapas centrais da produção, distribuição e comercialização.

Desde estas perspectivas, pensemos a indústria musical independente como um microcosmo do campo musical mais amplo, pois ela opera sob as lógicas de

consagração, capitais e disputas por legitimidade semelhantes às do mainstream, mesmo quando reivindica maior autonomia estética e organizacional. O “campo” é um espaço relacional com regras próprias, hierarquias e capitais específicos (Bourdieu, 1996). Assim, cenas independentes ou subcampos reproduzem mecanismos de distinção e gatekeeping[7], variando apenas o grau de autonomia e as formas de intermediação (Machado, 2020).

Estudos sobre a fonografia reforçam esse argumento ao mostrar que a história da indústria é marcada pela disputa contínua entre convenções culturais, mercantis e institucionais. Paula Abreu (2009) demonstra que a constituição da indústria fonográfica decorre de negociações entre múltiplas ordens de valor, evidenciando que a autonomia nunca é plena, mas sempre mediada por tensões entre cultura e mercado.

Essa correlação estrutural se expressa também no plano prático, mesmo com a digitalização e a cultura do faça você mesmo, permanecem centrais as instâncias de curadoria, distribuição e reconhecimento simbólico, de modo que selos e festivais independentes acabam adotando critérios de profissionalismo e medidas de crescimento semelhantes às do mainstream (Nunes, 2021; Silva, 2011).

No recorte de gênero, a literatura organizacional ajuda a compreender a reprodução de padrões. O chamado fenômeno “queen bee” descreve como, em contextos masculinizados e competitivos, algumas mulheres em posições de liderança podem alinhar-se a normas dominantes, negar a discriminação e reproduzir barreiras ao avanço de outras mulheres (Gomes Neto; Grangeiro; Esnard, 2022). Seria então um comportamento que se adaptaria às pressões estruturais, reforçando que as culturas organizacionais condicionam fortemente as estratégias de sobrevivência e ascensão.

Evidências recentes do setor musical no Brasil reforçam esse diagnóstico. O relatório *Mulheres na Música 2025,* do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), mostra que, em 2024, mais de 29 mil mulheres foram contempladas com o pagamento de direitos autorais, em contraste com 22 mil em 2020. Apesar desse crescimento em número absoluto, os valores distribuídos seguem desiguais: do total de R$ 926 milhões repassados a pessoas físicas, apenas R$ 75 milhões (8%) foram destinados às mulheres.

[7] No jornalismo, sinônimo de edição. Limitar o acesso a informação, grupo social, status e oportunidades

2 TRAJETÓRIA DA MULHER NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA

A história da mulher na indústria fonográfica é marcada por tensões entre visibilidade e silenciamento, presença e marginalização, corpo e intelecto. Embora as cantoras tenham ocupado lugar central como intérpretes, desde a consolidação do rádio e dos discos no Brasil, sua atuação em campos considerados mais “intelectuais” ou “racionais” da música (como a composição, a crítica ou a produção fonográfica) foi sistematicamente restringida. Essa divisão de funções ecoa construções sociais de gênero que, historicamente, associaram a mulher ao corpo e à performance, enquanto aos homens se reservaram os espaços de autoria, criação e comando.

Entender a trajetória das mulheres na indústria fonográfica implica, portanto, reconstruir não apenas um percurso artístico, mas também simbólico e político. Carvalho (2014) analisa a noção de vocação musical como uma construção social marcada por normatividades de gênero e classe, mostrando que as carreiras de musicistas sempre foram atravessadas por disputas que extrapolam o campo estritamente artístico.

A representação da mulher como musa ou como voz encantatória remonta à Antiguidade e reverbera até a indústria fonográfica contemporânea. Na mitologia grega, a Musa era símbolo de conhecimento, mas sua voz não podia ser ouvida sem a mediação masculina. Como analisa Bruna Queiroz Prado (2019):

> A Musa representa, na mitologia grega, aquela que tudo vê e recorda, narrando para os homens os acontecimentos míticos e heroicos de Tróia. Sua voz lhes é, no entanto, inaudível, necessitando da mediação dos poetas, os únicos capazes de decifrá-la. Simboliza o Conhecimento e a Verdade, mas está repleta, ao mesmo tempo, de beleza e erotismo, significado que permanece no mito das sereias da Odisseia” (Prado, 2019, p. 124-125).

Essa metáfora da voz feminina como algo simultaneamente sedutor e perigoso encontra em Platão um ponto de inflexão. Prado, em sua releitura do mito das sereias, a potência da voz é associada à irracionalidade e ao animalístico, afastando a mulher da esfera da razão. “Metade mulheres, metade animais, elas representam um vocálico que ainda não se ‘elevou’ à esfera humanizadora da *phoné semantiké*” (2019, p. 127). Aqui se estabelece uma divisão simbólica duradoura: o masculino como racional e universal versus o canto feminino como corpóreo, instintivo, perigoso. Essa associação é

fundamental para compreender por que, séculos mais tarde, a indústria fonográfica reservou às mulheres sobretudo o lugar da performance vocal, não o da composição ou da produção.

Donna Haraway (1995), em seu ensaio “Saberes Localizados”, reforça a necessidade de desconstruir a objetificação que transforma a mulher em corpo representado, mas sem poder de representação. Para Haraway, a visão científica tradicional constrói um olhar supostamente neutro, que vê tudo sem ser visto, enquanto os corpos femininos são marcados e observados. Como ela observa:

> Gostaria de insistir na natureza corpórea de toda visão e assim resgatar o sistema sensorial que tem sido utilizado para significar um salto para fora do corpo marcado, para um olhar conquistador que não vem de lugar nenhum. Este é o olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que possibilita à categoria não marcada alegar ter o poder de ver sem ser vista” (Haraway, 1995, p. 23)

Assim, a metáfora da musa e da sereia não é apenas um resquício literário, mas um dispositivo cultural que desloca a voz feminina para o campo da corporeidade e da sedução, afastando-a da legitimidade intelectual e autoral. Esse imaginário atravessa séculos e chega ao universo fonográfico, onde as cantoras foram vistas como intérpretes vocais (musas sonoras), mas raramente reconhecidas como produtoras de conhecimento musical.

Ao longo da história da música ocidental, em uma perspectiva reconhecidamente eurocentrada, essa lógica de marginalização da autoria feminina se manteve recorrente. Na Idade Média e no Renascimento, embora existissem compositoras, instrumentistas e poetisas como Hildegard von Bingen e as trovadoras occitânicas, sua participação era frequentemente restrita a espaços conventuais ou aristocráticos, onde a criação musical não ameaçava as estruturas sociais vigentes.

Mesmo nos períodos Barroco e Clássico, quando surgem figuras como Barbara Strozzi e Marianne von Martinez, a presença feminina permaneceu marcada pelo apagamento autoral, pela invisibilidade nos registros históricos e pela subordinação a modelos masculinos de criação. Assim, antes mesmo da consolidação da indústria fonográfica, as mulheres já enfrentavam séculos de hierarquias simbólicas que limitavam seu reconhecimento como criadoras.

No Brasil, a inserção das mulheres na indústria fonográfica ocorreu, de modo mais visível, pelo lugar da interpretação vocal. O rádio e os discos criaram novas possibilidades de circulação e de prestígio público, mas de forma ambígua: se por um lado as cantoras se tornaram ícones nacionais, por outro, o campo musical insistiu em limitar sua atuação, mantendo o espaço da composição, da regência e da produção musical como domínios masculinos.

Bruna Queiroz Prado (2019) mostra como esse espaço era constantemente atravessado por tensões. Carmen Miranda, mesmo sendo uma das artistas mais reconhecidas do Brasil e do mundo, precisava negociar sua centralidade frente a músicos que se recusavam a se ver em posição de subordinação a uma intérprete. Como aponta a autora Prado, “já neste período se observa uma relação complicada entre elas e os instrumentistas que as acompanham, como foi o caso de Carmen Miranda e o grupo Bando da Lua, para cujos integrantes ‘não fazia sentido subordinar seu estilo ao de um cantor ou cantora, por maior que fosse (Prado, p. 114)”.

O trecho evidencia como a voz feminina, embora fosse celebrada pelo público, era frequentemente desvalorizada nos bastidores, tratada como elemento secundário em relação ao instrumento e à composição.

Essa hierarquia se conecta a uma longa tradição cultural que associa a voz feminina ao instinto e ao animal, em oposição ao lmasculino, racional e intelectual. Prado (2019), retomando Adriana Cavarero, discute como a metáfora da cantora-rouxinol reforça essa desvalorização:

> O soprano que canta “como um rouxinol” é, neste sentido, uma metáfora desviante. Assim como na música instrumental, na voz animal o som não desafia a palavra, porque não a carrega consigo. [...] No canto humano, ao contrário, a voz carrega a palavra. Mesmo quando a torna incompreensível e lhe decompõe o tecido silábico, a voz reconhece na palavra a sua essencial destinação. Trata-se de uma phoné que, mesmo afogando o semântico em seu mar sonoro, permanece semantiké (Cavarero, 2011, p. 154, apud Prado, 2019, p. 15).

A separação simbólica entre mulheres como corpos que cantam e homens como mentes que pensam a música pode ser compreendida à luz da crítica de Donna Haraway (1995) aos chamados “saberes localizados”. Para a autora, o olhar científico supostamente neutro sempre foi construído a partir da perspectiva masculina, estabelecendo uma hierarquia em que os corpos femininos e subalternizados aparecem como marcados e visíveis, mas sem poder de representação. Essa lógica, quando

transposta ao campo musical, ajuda a explicar por que as mulheres são frequentemente reconhecidas como intérpretes, mas permanecem invisibilizadas nos espaços de maior prestígio técnico e intelectual.

> Gostaria de insistir na natureza corpórea de toda visão e assim resgatar o sistema sensorial que tem sido utilizado para significar um salto para fora do corpo marcado, para um olhar conquistador que não vem de lugar nenhum. Este é o olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que possibilita à categoria não marcada alegar ter o poder de ver sem ser vista" (Haraway, 1995, p. 23).

A partir da década de 1930, o rádio e os discos transformaram radicalmente a presença da música no cotidiano brasileiro. Vozes femininas entraram nas casas diariamente, criando vínculos afetivos profundos com ouvintes de diferentes classes sociais. Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso e, posteriormente, Elis Regina e Elza Soares se tornaram símbolos de brasilidade, capazes de emocionar multidões.

No entanto, a crítica e a historiografia continuaram a enquadrar as cantoras como "intérpretes secundárias", em contraste com os compositores, exaltados como os verdadeiros criadores da canção. Dalila Vasconcellos de Carvalho (2014, p.577) observa que a história da música no Brasil é marcada por "dificuldades e contradições do campo musical", que se expressam de modo particularmente evidente quando observadas sob a ótica de gênero.

Michael Warner (2002) fornece um conceito útil para pensar a importância das intérpretes: o de público como espaço discursivo auto-organizado. Para ele, um público existe apenas porque alguém se dirige a ele. Assim, é possível dizer que cada vez que uma cantora interpretava uma canção no rádio ou em um disco, ela não apenas reproduzia repertórios compostos por homens: ela criava públicos, constituía comunidades de escuta e moldava identidades culturais. Mesmo sem reconhecimento formal de autoria, a intérprete era fundamental na produção de sentido e na circulação cultural da música brasileira.

Isabel Nogueira (2017), dialogando com Lucy Green (1997), argumenta que a associação entre mulheres e o canto não é do nada, historicamente, as práticas musicais femininas foram hierarquizadas segundo um ideal de feminilidade. Nesse enquadramento, cantar e ensinar foram socialmente aceitos por prolongarem papéis vinculados ao cuidado e à maternagem, ao passo que compor e improvisar, entendidos

como trabalho intelectual e criativo ‘masculinizado’, foram menos legitimados para mulheres

Muitas cantoras que então alcançaram popularidade, ao mesmo tempo, não foram reconhecidas institucionalmente como criadoras. Carvalho (2014, p. 577) mostra que já no século XIX se delineava um padrão desigual, enquanto algumas mulheres, como Chiquinha Gonzaga, conseguiram desafiar normas sociais e consolidar carreiras como compositoras, outras, como Luiza Leonardo, tiveram suas trajetórias interrompidas pelas barreiras impostas às mulheres no campo musical.

Apesar dessas restrições, as intérpretes desenvolveram estratégias para transformar a performance em um espaço de autoria. Elis Regina discutia arranjos e conduzia ensaios com firmeza, imprimindo sua marca em cada gravação. Maria Bethânia reinventava a relação entre palavra e música com pausas, entonações e gestos que criavam novos sentidos. Elza Soares transformava sambas e MPBs em gritos de resistência social, usando sua voz como denúncia da desigualdade.

Nogueira (2017, p.6) sugere que a voz deve ser pensada como um lugar de fala e de escuta, isto é, um espaço de inscrição subjetiva e política. “A voz é o estar no mundo. Fazer ouvir sua voz é a metáfora para participação, para existência, e ao mesmo tempo para a singularidade”.

Nesse sentido, cantar não é apenas reproduzir; é recriar, disputar significados, afirmar identidades. Mesmo quando privadas do crédito formal de compositoras ou produtoras, as cantoras construíram autoria no ato performático. Nancy Fraser (2002) ajuda a compreender esse fenômeno ao mostrar que injustiças não se restringem à redistribuição de recursos, mas também ao reconhecimento cultural. Para ela, corrigir essas desigualdades exige valorizar identidades e produtos culturais historicamente desrespeitados.

> “O remédio para a injustiça de reconhecimento é o reconhecimento. Isso pode assumir a forma de uma revalorização positiva das identidades desrespeitadas e dos produtos culturais de grupos difamados. Pode também tomar a forma de uma valorização e reconhecimento da diversidade cultural” (Fraser, 2002, p. 9-10).

Já o modelo de cantautoria, consolidado nos anos 1950 e 1960, teve um impacto decisivo na música popular latino-americana. Contudo, para as mulheres, assumir o lugar de compositoras e intérpretes de suas próprias canções foi uma tarefa permeada de desafios, pois a tradição as vinculava ao canto interpretativo, relegando a

autoria musical ao domínio masculino.

Um dos marcos dessa mudança foi a obra de Violeta Parra, no Chile, que ao compor Gracias a la vida, em 1966, inscreveu-se como pioneira da Nueva Canción. Sua obra, que mesclava recolha folclórica e composição autoral, demonstrou que a voz feminina poderia se afirmar como sujeito criador integral e politicamente engajado. No Peru, Chabuca Granda trouxe para a cena musical uma renovação da tradição criolla, compondo obras que dialogavam com as tensões entre modernidade e identidade nacional (Vicente, 2014).

No Brasil, a presença das cantautoras também foi marcada por resistências. Joyce Moreno, surgida nos anos 1960, enfrentou forte oposição da crítica ao afirmar-se como mulher compositora, sendo alvo de preconceito por escrever em primeira pessoa feminina, algo visto como “um absurdo” para a imprensa da época (Moreno, 2000). Ainda assim, sua produção abriu caminho para que outras compositoras conquistassem espaço, tornando-se referência para gerações seguintes.

Nesse contexto, a cantautoria feminina latino-americana dos anos 1950 a 1980 deve ser entendida como um processo de ruptura e afirmação, em que a criação musical se tornou também instrumento de resistência política e de afirmação estética. Na atual cena da música regional (América Latina), as obras daquelas e novas artistas reafirmam que a cantautoria feminina não é exceção, mas parte estrutural da história cultural da região.

A emergência das cantautoras na América Latina e no Brasil revela não apenas a conquista de um espaço autoral antes restrito, mas também um processo de resistência simbólica que transformou o papel da mulher na indústria fonográfica, deslocando-a da condição de intérprete passiva para a de sujeito criador integral. Elas inauguraram um espaço de autoria que rompeu com a predominância masculina, abrindo caminho para que a figura da mulher fosse reconhecida não apenas como intérprete, mas como sujeito criador.

A trajetória das mulheres como compositoras na indústria fonográfica é marcada por tensões e rupturas. Enquanto às intérpretes se permitia o papel de “dar voz” às criações alheias, àquelas que buscavam compor e assinar obras próprias restava enfrentar estigmas de desobediência, inadequação e até fracasso. A figura da compositora, ao longo da história, emerge quase sempre em associação à ideia de transgressão, um ato que desafia normas de gênero e questiona hierarquias cristalizadas

no campo musical.

Um dos exemplos é o de Chiquinha Gonzaga (1847–1935), considerada a primeira maestrina e uma das primeiras compositoras de destaque no Brasil. Para que sua carreira fosse possível, ela teve de romper com expectativas de gênero de sua época. Como destaca Prado (2019)

> As poucas mulheres que se destacaram na época como compositoras, a exemplo de Chiquinha Gonzaga, tiveram que transgredir as regras de decoro que lhes foram socialmente impostas, abrindo mão, pela carreira, de maridos e filhos (Prado, 2019, p. 122).

Esse rompimento, que hoje pode ser visto como gesto de autonomia, era lido à época como escândalo. A compositora só conseguiu legitimar-se porque a necessidade de sustento se sobrepôs à rigidez dos costumes, especialmente em famílias de baixa renda. O ato de compor, portanto, era também um ato de insubordinação social.

Um exemplo atual é a mexicana Natalia Lafourcade que, em projetos como Musas Vol. 1 e Vol. 2, revisitou repertórios históricos e homenageou artistas que influenciaram a América Latina, especialmente compositoras e intérpretes latino-americanas, reafirmando sua posição como criadora que dialoga com a memória musical da região.

A perspectiva estética adotada por Lafourcade nos álbuns Musas evidencia que suas “musas”, mulheres como Rocío Sagaón, Violeta Parra, Mercedes Sosa e Omara Portuondo, não são figuras idealizadas, mas criadoras cujas obras estruturam a própria construção poética e musical da cantautoria latino-americana contemporânea. Em seu diálogo com essas artistas, Lafourcade reafirma a centralidade de compositoras e intérpretes mulheres como agentes estéticos, historicamente decisivas para as tradições musicais que revisita, deslocando-as do papel convencional de inspiração passiva para o de sujeitos criadores que transformam e ampliam o campo musical da região (MONTENEGRO DOS SANTOS, 2019).

O percurso de outras compositoras mostra como a avaliação crítica e social esteve profundamente atravessada pelo gênero. Carvalho (2014, p.142), ao analisar a trajetória de Helza Camêu, mostra como sua imagem profissional foi marcada por discursos externos que a classificavam como fracassada, mesmo diante de uma produção diversificada “Helza em nenhum momento múltiplo e masculino, ao contrário, vê na diversidade das atividades que realizou o sinal do fracasso como compositora”.

Esse julgamento revela o peso da normatividade de gênero, que obscurecia a multiplicidade criativa feminina sob a acusação de dispersão ou de incompetência. Joanídia Sodré, colega e contemporânea de Camêu, também enfrentou narrativas paradoxais: o êxito profissional era acompanhado pela maledicência que a deslegitimava no mesmo espaço em que conquistava reconhecimento.

Apesar dessas tensões, a presença das compositoras sempre foi também um gesto de resistência cultural. Isabel Nogueira (2017) lembra que, quando mulheres escolhem compor ou improvisar, elas desafiam diretamente o ideal de feminilidade associado apenas ao canto e ao ensino. Nas palavras da autora, “as mulheres compositoras e improvisadoras estariam mais distantes deste conceito, pelo desenvolvimento de um trabalho intelectualizado” (Nogueira, 2017, p. 5).

Essa distância, ainda que usada como argumento de exclusão, também permitiu às compositoras afirmar novas formas de agência. O simples ato de escrever canções ou peças musicais tornou-se, para muitas, um modo de reivindicar um lugar intelectual no campo da música.

O quadro descrito por Nancy Fraser ajuda a compreender a dimensão política desse percurso. Para a filósofa, a injustiça não se limita ao acesso a recursos, mas também à forma como identidades são desvalorizadas simbolicamente:

> “Do ponto de vista do reconhecimento, por contraste, a injustiça assume a forma de subordinação de status. Enraizada em padrões sociais de representação, interpretação e comunicação, está associada a hierarquias institucionalizadas de valor cultural que depreciam algumas categorias de pessoas em relação a outras” (Fraser, 2002, p. 9).

As compositoras brasileiras, ao longo do tempo, sofreram duplamente: pela falta de redistribuição (dificuldade de acesso a instituições, editoras e gravadoras) e pelo não reconhecimento (subvalorização simbólica de sua produção). Nesse sentido, o gesto criativo feminino é também uma reivindicação de justiça cultural.

Se no passado a compositora era vista como uma transgressora, no presente o movimento das cantautoras consolida esse lugar de autoria plena. Artistas que compõem, interpretam e muitas vezes produzem suas próprias obras se afirmam como agentes completos da cadeia musical. Essa prática rompe a divisão tradicional que confinava mulheres ao papel de intérpretes e homens ao de criadores.

Assim, a trajetória das compositoras e cantautoras na América Latina e no

Brasil evidencia um processo de negociação constante entre subordinação e agência. Se por um lado enfrentaram estigmas e invisibilizações, por outro, construíram espaços de resistência e abriram caminhos para novas gerações. Ao escrever, cantar e produzir, essas mulheres não apenas criaram música: reconfiguraram os sentidos de autoria na indústria fonográfica.

2.1 MULHERES NA PRODUÇÃO CULTURAL, MUSICAL E FONOGRÁFICA

O ingresso das mulheres em espaços de produção cultural e fonográfica é, portanto, resultado de processos de resistência e reorganização. Como já mencionado, a indústria musical consolidou-se em torno de instâncias de poder masculino (gravadoras, rádios, editoras…) que controlavam não apenas a circulação, mas também os critérios de valor. Nesse contexto, a participação feminina em funções de maior poder decisório, como a de produtora fonográfica, regente ou diretora artística, foi frequentemente marginalizada.

Contudo, ao longo do século XX, as mulheres ampliaram sua atuação para além da performance vocal, reivindicando o direito de produzir cultura em sentido amplo. Isso significou assumir papéis na gestão de carreiras, na curadoria de repertórios, na organização de eventos e na produção técnica de gravações.

Um caminho interessante para compreender a atuação feminina na produção cultural é a noção de público e contrapúblico proposta por Michael Warner (2002). Para o autor, “um público é um espaço de discurso organizado por nada além do próprio discurso” (Warner, 2002, p. 67, tradução nossa). Essa definição ajuda a entender como as mulheres, mesmo excluídas das instâncias hegemônicas da indústria, criaram circuitos alternativos de circulação, organizando coletivos, festivais e associações.

Esses espaços funcionam como contrapúblicos, nos quais vozes historicamente silenciadas podem ressoar em condições menos hierárquicas. Warner (2002) observa que tais contrapúblicos produzem novas formas de visibilidade, pois são endereçados a sujeitos que não se reconhecem nos discursos dominantes. Nesse sentido, quando mulheres organizam festivais de compositoras, selos independentes ou coletivos de produção musical, estão não apenas garantindo circulação de obras, mas construindo novos públicos e comunidades de escuta.

A análise de Nancy Fraser sobre justiça social contribui para aprofundar esse quadro. Para ela, a luta contemporânea deve ser pensada em duas dimensões:

redistribuição (acesso a recursos materiais e institucionais) e reconhecimento (valorização simbólica de identidades historicamente desrespeitadas).

> “Como poderemos desenvolver uma concepção de justiça que integre, ao mesmo tempo, as exigências da redistribuição e do reconhecimento? Como poderemos articular essas duas perspectivas de modo a não sacrificar nenhuma delas?” (Fraser, 2002, p. 11)

Aplicada ao campo da música, essa reflexão evidencia que não basta inserir mulheres em posições de produção técnica ou executiva se o valor simbólico de sua atuação não for igualmente reconhecido. A justiça cultural demanda tanto a abertura de espaços institucionais quanto a revisão dos critérios de legitimação que por muito tempo consideraram a criação masculina como universal e a feminina como exceção.

Se no início do século XX a atuação feminina em funções de produção era praticamente invisível, hoje observa-se uma multiplicação de iniciativas conduzidas por mulheres, tanto no âmbito independente quanto institucional. Isabel Nogueira (2017) lembra que “a vocação musical é indissociável de seu substrato social e histórico” (p. 17), o que significa reconhecer que cada conquista das mulheres na produção cultural é fruto de longos processos de luta coletiva.

Essa agência não se restringe ao âmbito individual, mas se manifesta em redes de solidariedade, coletivos e contrapúblicos femininos, que criam formas de produção menos hierarquizadas e mais horizontais. O deslocamento da mulher de musa à intérprete, de intérprete à compositora e de compositora à produtora revela uma trajetória de expansão constante da agência feminina no campo musical.

Isabel Nogueira, em diálogo com Camila Zerbinatti e Joana Pedro, lembra que o campo dos estudos de música e gênero no Brasil ainda é relativamente recente, mas já consolidou importantes marcos analíticos.

> Esse campo, ainda em emergência, vem se constituindo por meio de pesquisas que problematizam a relação entre práticas musicais e desigualdades de gênero, construindo um quadro plural e heterogêneo que desafia narrativas lineares ou fundadas exclusivamente em pioneirismos individuais” (Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018, p. 3).

Essa constatação nos permite situar a análise da indústria fonográfica contemporânea em uma perspectiva mais ampla: não se trata apenas de mapear estatísticas sobre a participação feminina, mas de compreender como tais números se

articulam a processos históricos de apagamento e resistência.

As epistemologias feministas têm sido fundamentais para deslocar os critérios de legitimidade do conhecimento, inclusive no campo musical. Nesse sentido, Haraway (1995) alerta para a necessidade de abandonar o mito da objetividade neutra e reconhecer que todo saber é situado e encarnado. Isabel Nogueira (2019) retoma essa chave para pensar a música experimental no Brasil, propondo que é necessário escrever *herstories*: narrativas que revelem a presença das mulheres em espaços onde elas foram silenciadas.

Nogueira (2019) argumenta que herstories em música implicam escuta situada, visibilização de práticas marginalizadas e inscrição de mulheres e dissidências como sujeitas da criação. Tal formulação não apenas evidencia a lacuna da historiografia tradicional, mas propõe um gesto político: tornar audíveis práticas que foram relegadas ao silêncio.

Esse deslocamento é essencial para pensar a indústria fonográfica atual, uma vez que a ausência de mulheres em funções de comando ou produção não pode ser explicada apenas por razões mercadológicas, mas também por mecanismos de exclusão simbólica e epistemológica.

A contribuição de Silvia Federici (2017) acrescenta uma camada histórica a essa reflexão. Ao analisar a transição do feudalismo para o capitalismo, a autora demonstra que a exploração do trabalho feminino, especialmente o trabalho reprodutivo e doméstico, foi central para a acumulação primitiva. Segundo Federici (2017, p. 38), o capitalismo se estruturou por meio de “uma nova divisão sexual do trabalho que confina as mulheres ao trabalho reprodutivo”.

Esse argumento ilumina a indústria fonográfica contemporânea, em que as mulheres, embora fundamentais para a produção cultural, ainda têm sua atuação sistematicamente desvalorizada em comparação aos homens. É possível perceber um paralelo entre o “patriarcado do salário” descrito por Federici e o modo como funções exercidas por mulheres no campo da música (como a produção executiva, a gestão de carreiras ou a curadoria de repertórios) são frequentemente tratadas como secundárias em relação ao trabalho criativo atribuído aos homens.

Ao aplicar essa chave de leitura ao mercado musical contemporâneo, percebemos que as mudanças institucionais não eliminam as desigualdades de gênero. Ao contrário, muitas vezes apenas as reconfiguram. Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015)

destacam a necessidade de tensionar os modos hegemônicos de criar e de ensinar música. “Transgredir os modos hegemônicos de criar e de ensinar música significa repensar o espaço das mulheres e dissidências na cultura, ampliando suas condições de participação e de legitimação” (Rosa; Nogueira, 2015, p. 40).

Essa afirmação mostra que não basta incluir mais mulheres no mercado fonográfico, é preciso transformar as próprias estruturas que definem o que é legitimado como valor cultural. Essa dimensão se articula diretamente com Nancy Fraser (2002), que lembra que a justiça cultural requer tanto redistribuição quanto reconhecimento. Não basta abrir espaço material, é necessário reconhecer simbolicamente a legitimidade das práticas femininas.

A resistência das mulheres no campo da música se manifesta não apenas em trajetórias individuais, mas sobretudo na criação de redes coletivas. Isabel Nogueira (2019) mostra como a música experimental no Brasil tem sido terreno fértil para práticas colaborativas feministas, que criam novos espaços de visibilidade e contestação. Esses espaços podem ser lidos como contrapúblicos (Warner, 2002), nos quais vozes historicamente silenciadas constroem suas próprias esferas discursivas, tensionando os públicos dominantes. Assim, festivais de compositoras, coletivos de produtoras e redes de colaboração funcionam como práticas de resistência que não apenas criam circulação para obras femininas, mas desafiam diretamente os critérios de legitimidade da indústria fonográfica.

Ao articular epistemologias feministas, análise histórica e crítica cultural, podemos compreender a indústria fonográfica contemporânea como campo em disputa. Ainda que haja avanços, persistem desigualdades que não podem ser compreendidas apenas em termos quantitativos, mas que se enraízam em séculos de exclusão simbólica.

É nesse ponto que a análise dos relatórios da União Brasileira de Compositores (UBC), em especial a série Por Elas que Fazem a Música, ganha relevância. Esses documentos fornecem dados sobre a presença feminina na indústria musical brasileira nos últimos anos. Ao cruzarmos esses dados com as chaves teóricas aqui discutidas, buscaremos compreender não apenas quanto as mulheres participam do mercado atualmente, mas como suas contribuições são mais ou menos reconhecidas na estrutura da indústria fonográfica.

3 POR ELAS QUE FAZEM A MÚSICA

Tomamos agora os relatórios “Por Elas que Fazem a Música”, publicados pela UBC, como recorte fundamental para compreender a inserção das mulheres na cadeia produtiva da música no Brasil nos últimos anos. Esses documentos, divulgados anualmente desde 2018, focados na base de dados de associadas da UBC, apresentam levantamentos estatísticos sobre a participação feminina em diferentes áreas da indústria fonográfica, como composição, interpretação, produção e arrecadação de direitos autorais.

Do ponto de vista metodológico, trata-se de uma fonte primária de grande valor, na medida em que a UBC é uma das entidades centrais de gestão coletiva de direitos autorais no país, responsável pela administração de repertórios nacionais e internacionais. Ao disponibilizar dados sistematizados em relatórios públicos, a entidade oferece informações quantitativas sobre a participação feminina e também interpretações qualitativas sobre os entraves e avanços observados ao longo dos anos.

Assim, este capítulo se estrutura em duas etapas, a análise individual de cada relatório (2018–2025), em que se busca detalhar os principais dados apresentados anualmente, destacando tendências, comparações regionais e temáticas recorrentes; e uma síntese interpretativa do período completo onde serão discutidos os resultados consolidados dos oito anos de publicações, evidenciando possíveis padrões de continuidade e ruptura, bem como as implicações políticas, econômicas e culturais da presença feminina na música brasileira.

A escolha de trabalhar com todos os relatórios em sequência cronológica permite observar a evolução da coleta e divulgação dos dados, além de possibilitar a identificação de permanências estruturais e de avanços conquistados. O caráter cumulativo da série fortalece a confiabilidade da análise, pois não se trata de um levantamento isolado, mas de uma produção documental contínua, com regularidade e consistência metodológica.

Desse modo, a presente investigação não apenas se apoia em dados estatísticos de fonte legítima e reconhecida, como também adota uma perspectiva crítica, dialogando com a literatura acadêmica sobre gênero e música. Tal abordagem busca compreender de que maneira os números divulgados refletem, confirmam ou tensionam os diagnósticos produzidos por pesquisadoras e pesquisadores no campo da música e

dos estudos de gênero.

É relevante entender que atualmente as principais sociedades de gestão coletiva do país não exigem associação imediata para geração do International Standard Recording Code, o ISRC[8], a identidade que todo fonograma deve ter.

A UBC atualizou nos últimos anos suas regras de associação uma das principais mudanças foi a retirada da obrigatoriedade de filiação para geração de códigos ISRC. Hoje, artistas e produtores podem obter o código por meio de agregadoras digitais, enquanto a associação à UBC se torna necessária apenas quando a obra ou fonograma passa a gerar direitos de execução pública e, consequentemente, rendimentos (UBC, 2025).

Já a Abramus, por exemplo, orienta que a associação só é necessária quando há expectativa real de execução pública ou comercialização de obras, permitindo que artistas independentes façam registros diretamente em agregadoras digitais antes da filiação formal (ABRAMUS, 2023).

A medida é de desburocratização, pois dá a possibilidade de lançar fonogramas sem filiação imediata e facilita o acesso a plataformas digitais, mas também transfere para o artista a responsabilidade de identificar o momento certo de se associar.

Essa lacuna poderia atingir de maneira mais sensível mulheres e grupos historicamente sub-representados, que enfrentam maiores barreiras de acesso à informação e à formação profissional. Sendo assim crucial a criação de políticas de orientação e acompanhamento, para não ampliar desigualdades na efetiva arrecadação de direitos autorais.

Devemos tomar em conta todos esses fatores e, com clareza, entender esse recorte, já que estamos analisando dados de artistas já associadas.

[8] Código internacional padronizado pela ISO (3901) que identifica de forma única cada fonograma ou videoclipe musical. No Brasil, sua atribuição é coordenada pelo ECAD, por meio das sociedades de gestão coletiva (como UBC e Abramus), e também pode ser gerado por agregadoras digitais. O código, composto por 12 caracteres, funciona como uma “impressão digital” da gravação e garante que execuções em rádios, TV e plataformas digitais sejam corretamente rastreadas para fins de pagamento de direitos conexos (ABRAMUS, 2023).

3.1 ANÁLISE DO RELATÓRIO DE 2018

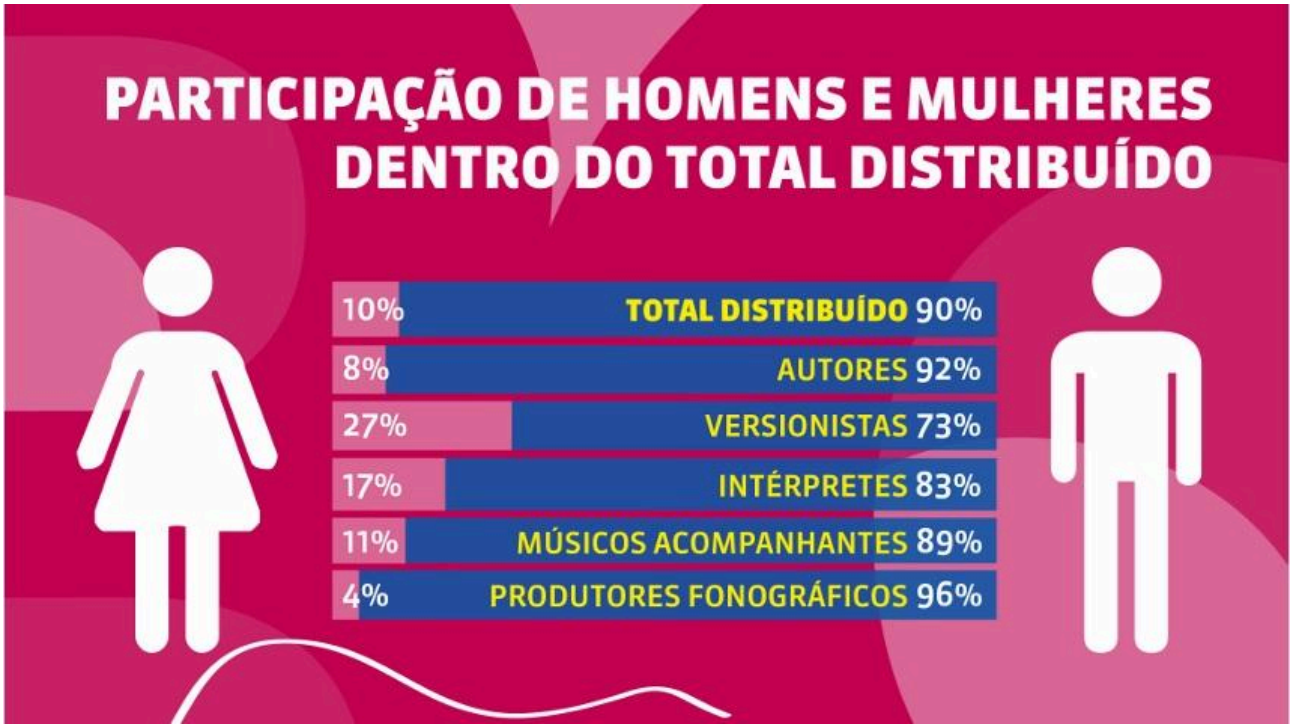
O relatório inaugural “Por Elas que Fazem a Música”, publicado pela UBC em 2018, representou um marco na sistematização de dados sobre a presença das mulheres no mercado musical brasileiro. O documento revelou uma expressiva sub-representação feminina: apenas 14% dos associados eram mulheres, número que caía para 13% quando considerados apenas os associados ativos (aqueles que obtiveram algum rendimento por execução pública nos três anos anteriores).

Essa sub-representação não se restringia ao quantitativo de associadas, mas também se refletia na forma como os rendimentos eram distribuídos. Entre os homens, 76% da arrecadação vinha da autoria, enquanto, entre as mulheres, essa proporção era de 62%, com peso significativamente maior da interpretação (26%, contra 13% dos homens).

A própria divisão dos rendimentos apontada no relatório ilustrou essa lógica. Entre os homens, 76% da arrecadação vinha da autoria, enquanto, entre as mulheres, essa proporção era de 62%, com peso significativamente maior da interpretação (26%, contra 13% dos homens). Essa configuração confirmava o argumento de Simon Frith (1996), para quem a indústria musical consolidou, historicamente, hierarquias de valor que privilegiaram a autoria e a produção como instâncias de maior prestígio, relegando a interpretação a um lugar de menor reconhecimento econômico e simbólico.

A concentração regional dos rendimentos também dialogava com interpretações sociológicas sobre a centralidade dos grandes centros na cultura musical. O fato de 87% da renda feminina estar no Sudeste evidencia não apenas desigualdades de gênero, mas também desigualdades territoriais que reforçam as assimetrias de poder cultural. Martín-Barbero (2004) lembra que a indústria cultural latino-americana se constituiu a partir de “*mediaciones*” centralizadas em pólos urbanos, o que restringiu a pluralidade regional e gerou exclusões interseccionais, no caso da música, propomos somar também gênero e território. Vale destacar que a concentração de rendimentos naquela região também dialoga com uma dinâmica de poder cultural centralizada, que, segundo Calabre (2015) reproduzia desigualdades históricas na distribuição de recursos culturais no Brasil.

Figura 1 - Participação de homens e mulheres dentro do total distribuído



Fonte: UBC, 2018, p.7.

Além dos dados quantitativos, o relatório de 2018 incorpora falas de mulheres que refletiam sobre sua trajetória na música. A declaração de Cátia França, ao relacionar a baixa presença feminina na música com a sub-representação em outras esferas sociais, reafirmava o caráter estrutural da desigualdade de gênero.

> Na Academia Brasileira de Ciências, só 14% são do sexo feminino e, em 102 anos, nunca houve uma presidenta. Nas universidades federais do Brasil, dos 63 reitores, apenas 19 são mulheres. Enquanto houver frases como 'Se está achando difícil, vai fazer balé', essa realidade não vai mudar (França apud União Brasileira de Compositores, 2018, p. 12).

De forma complementar, o testemunho de Sueli Costa enfoca os efeitos subjetivos dessas barreiras, ao narrar o impacto de uma crítica desqualificadora.

> Fiz minha primeira música em 1960 sem ter noção de que esse era um universo masculino. Só me dei conta do machismo quando, depois de ver uma canção de minha autoria ganhar o terceiro lugar em um festival de 1970, ouvi um compositor dizer que, para mulher, eu compunha bem. Tento esquecer esse episódio até hoje (Costa apud União Brasileira De Compositores, 2018, p. 17).

O episódio relatado por Costa reforçava a noção de que o reconhecimento artístico feminino é frequentemente condicionado pelo gênero, e não

apenas pelo mérito. Tal percepção dialoga com Byrne (2012) que enfatiza sobre como “o contexto em grande parte determina o que é escrito, pintado, esculpido, cantado ou representado”[9] (p. 14), destacando que a criação artística não pode ser dissociada das condições sociais, culturais e institucionais em que ocorre. Aplicado à indústria da música, esse entendimento evidencia que os valores atribuídos a obras e artistas são moldados por estruturas que delimitam não apenas o que se produz, mas também quem tem legitimidade para ser reconhecido como criador ou produtor.

O relatório de 2018 inaugurou a série de publicações anuais da UBC e também lançou luz sobre um diagnóstico profundo: a participação feminina na música brasileira permanecia reduzida, desigual e marcada por condicionantes estruturais que atravessavam questões de gênero, território e geração. Ao articular dados estatísticos e testemunhos de artistas, o documento ofereceu números e também narrativas que permitiram compreender como as estruturas econômicas e as subjetividades criativas estão conectadas com as possibilidades da presença feminina no mercado da música.

Pensando no contexto histórico e político que marcou a agenda global sobre gênero, em outubro de 2017, emergiu nos Estados Unidos o movimento *#MeToo*, que rapidamente alcançou proporções internacionais. Inicialmente associado à denúncia de assédios sexuais no meio cinematográfico, o movimento expandiu-se para outras áreas culturais e profissionais, revelando a amplitude da violência e da desigualdade de gênero no mundo do trabalho da cultura e também em outros meios.

O *#MeToo* não apenas deu visibilidade a práticas antes silenciadas, mas também consolidou uma rede transnacional de solidariedade entre mulheres, que passou a reivindicar não apenas o combate ao assédio, mas também a revisão das estruturas de poder que perpetuam desigualdades de gênero. No campo da música, o movimento encontrou eco em campanhas como o *Keychange*, lançada em 2017 pela PRS Foundation, no Reino Unido, que estabelecia a meta de alcançar a paridade de gênero nos line-ups de festivais até 2022.

Esse cenário global dialogava diretamente com os números apresentados pela UBC em 2018. Se, por um lado, o relatório mostrava que apenas 10 mulheres figuravam entre os 100 maiores arrecadadores de direitos autorais em 2017, por outro, a discussão pública fomentada pelo #MeToo oferecia um enquadramento crítico que ajudava a evidenciar como a música também reproduzia padrões de desigualdade

[9] [1] Tradução nossa do original: “Context largely determines what is written, painted, sculpted, sung, or performed.” (BYRNE, 2012, p. 14).

observados em outras indústrias culturais.

Hoje com 83 anos, a UBC fazia 75 anos de fundação no ano de lançamento deste primeiro relatório. Como toda a indústria do trabalho, despertava para o diálogo tardio sobre o tema. O que reforça que o contexto social daquele ano, também no Brasil, foi marcado por debates intensos sobre representatividade e direitos das mulheres. Em diálogo com Miguel (2018), pode-se entender as eleições de 2018 como também uma parte de uma conjuntura de polarização que acirrou disputas em torno da presença feminina na política e na universidade.

O depoimento de Cátia França no relatório, ao comparar a ausência de mulheres em cargos de liderança na ciência e na gestão universitária, articula-se com esse contexto, demonstrando que a baixa presença feminina na música era parte de um fenômeno estrutural que atravessa diversas áreas sociais (França apud União Brasileira De Compositores, 2018, p. 12).

3.2 ANÁLISE DO RELATÓRIO DE 2019

O segundo relatório da série “Por Elas que Fazem a Música”, publicado pela UBC em 2019, deu continuidade ao levantamento inédito iniciado no ano anterior, reafirmando a persistência das desigualdades de gênero na indústria musical brasileira.

De acordo com a publicação, 14% dos associados da UBC eram mulheres, proporção idêntica à de 2018. Considerando apenas as associadas ativas (aquelas que haviam recebido rendimentos de execução pública nos três anos anteriores) o percentual era de 13%. Esses números evidenciam a estagnação na representatividade feminina no quadro associativo da entidade, apontando para barreiras estruturais que impediam avanços significativos.

A diferença de rendimentos médios também permanecia gritante: a renda média das mulheres era 28% inferior à dos homens, o que revelava desigualdades econômicas enraizadas mesmo quando as funções desempenhadas eram semelhantes. A participação feminina como produtoras fonográficas representava apenas 4%, confirmando a exclusão em áreas de maior prestígio técnico e de poder na cadeia produtiva.

No que diz respeito à distribuição regional, observava-se grande

concentração no Sudeste, tanto no que se refere ao local de moradia quanto à origem dos rendimentos. Os dados mostravam que 65% das associadas residiam no Sudeste, seguidas pelo Nordeste (15%), Centro-Oeste (8%), Sul (8%) e Norte (1%). Outras 3% residiam no exterior ou não possuíam dados de residência disponíveis. Quanto à origem dos rendimentos, a concentração era ainda maior: 87% da renda feminina estava no Sudeste, seguido por Nordeste (7%), Centro-Oeste (3%), Sul (2%) e Norte (0%). Esses números reforçavam a intersecção entre desigualdades regionais e de gênero.

Quando falamos sobre a participação em obras musicais, fonogramas e interpretações, os números continuavam baixos. As mulheres respondiam por uma fração reduzida da autoria e da produção fonográfica, ocupando majoritariamente os espaços de interpretação.

Além dos dados quantitativos, o relatório de 2019 trouxe depoimentos que ampliaram a dimensão qualitativa da análise. A artista Anelis Assumpção chamou atenção para a histórica invisibilização das mulheres como criadoras e para a expectativa de excelência exacerbada que recai sobre elas.

> As mulheres na música muito contribuíram para que homens enriquecessem, fossem reconhecidos e fizessem fama como compositores. À medida que o feminismo se alarga em elaborações e ideais, notamos uma considerável presença de compositoras. Somos intérpretes de nós mesmas e temos inclusive o direito de sermos razoáveis aos ouvidos de críticos que esperam, ao ver uma mulher na música, que ela seja uma grande diva. Os mesmos que sempre toleraram e endossaram os homens que cantavam, muitas vezes mal, suas composições (Anelis Assumpção apud União Brasileira de Compositores, 2019, p. 14)

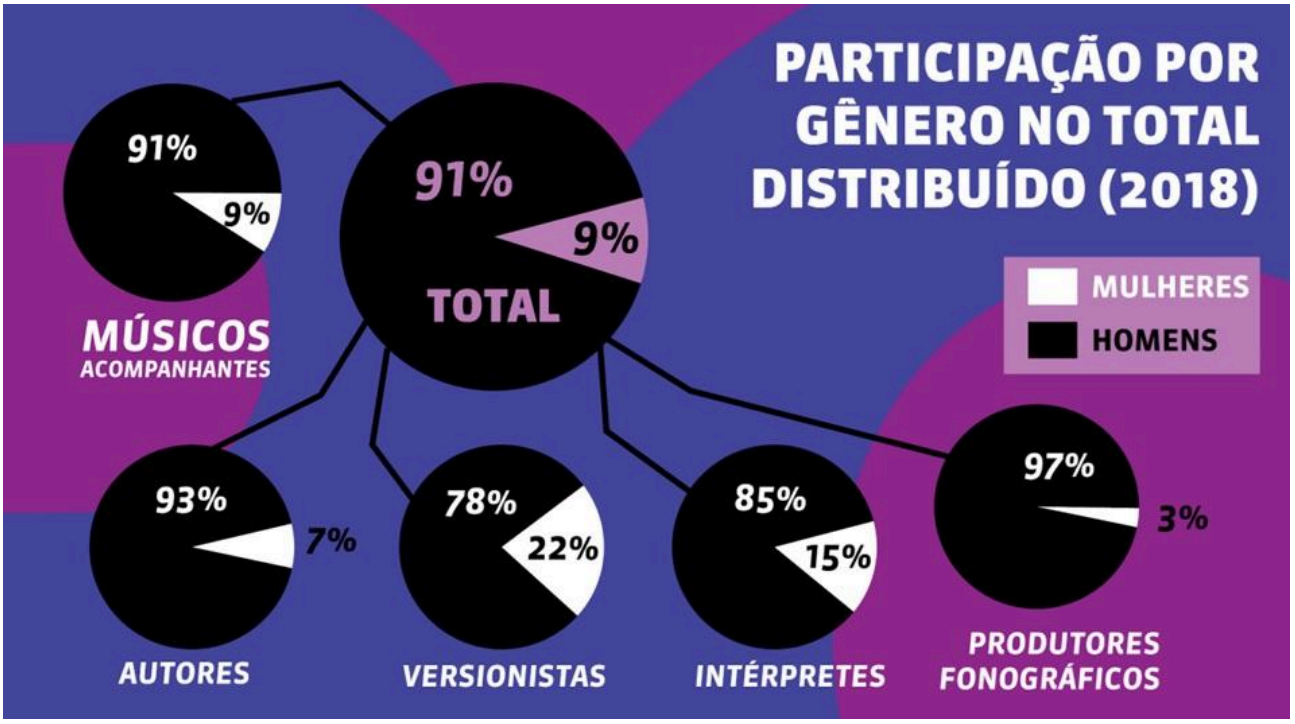
Esse depoimento explicita a tensão entre resistência e desigualdade: se, por um lado, havia avanços simbólicos no reconhecimento da mulher como agente criativa, por outro, os dados estatísticos revelam que esses avanços ainda não se refletiam em equidade numérica ou econômica.

De forma complementar, a produtora e cantora Mahmundi destacou a importância do acesso à informação como elemento de autonomia no mercado musical.

> Acho que a falta de informação é um dos obstáculos. Quando as plataformas, como a UBC, produzem e oferecem conteúdos sobre mercado da música, a pessoa já entende o assunto desde o início da sua carreira e fica mais calçada. E quanto mais as informações ficam disponíveis, mais autonomia temos” (Mahmundi apud União Brasileira de Compositores, 2019, p. 16)

Essas falas reforçavam que a desigualdade não era apenas numérica, mas também simbólica, atravessada por expectativas, estigmas e assimetrias no acesso ao conhecimento. Enquanto Assumpção (2019) problematizava a invisibilidade criativa, Mahmundi (2019) apontava para a necessidade de democratização da informação como estratégia de fortalecimento das mulheres no setor.

Figura 2 - Participação por gênero no total distribuído (2018)



Fonte: UBC, 2019, p.8.

No plano internacional, o relatório de 2019 foi publicado em um momento em que o movimento #MeToo ainda reverberava fortemente na indústria cultural, inclusive na música. Pesquisas como a da USC Annenberg Inclusion Initiative (Smith et al., 2019) mostravam que, nos Estados Unidos, apenas 2% das produções musicais da Billboard Hot 100 entre 2012 e 2018 eram assinadas por produtoras mulheres, revelando a dimensão global da exclusão. Esse dado dialogava diretamente com a realidade brasileira, onde, em 2019, a UBC registrava apenas 4% de mulheres como produtoras fonográficas.

Assim, o relatório de 2019 não apenas reafirmava o diagnóstico do ano anterior, mas também o contextualizava dentro de um cenário internacional mais amplo, em que os movimentos feministas pressionavam por transformações estruturais na indústria da música. Apesar da maior visibilidade do tema, os avanços concretos

permaneciam lentos, reforçando a necessidade de políticas públicas, iniciativas institucionais e mudanças culturais que pudessem efetivamente transformar o mercado musical brasileiro em direção à equidade.

No final da década de 2010, a América Latina consolidava-se como um dos principais pólos de inovação musical no cenário global. Nesse período, o reggaeton e o urbano latino (incluindo trap latino e fusões pop-urbanas) estavam entre os estilos mais escutados em toda a região e em plataformas de alcance mundial.

Segundo relatório da IFPI (2019), a América Latina foi a região com maior crescimento no consumo de música gravada em 2018, com 16,8% de aumento, impulsionada também pelo streaming, que já representava mais da metade das receitas. No Brasil, esse fenômeno dialogava com o crescimento exponencial do funk carioca e do sertanejo universitário, ambos fortemente presentes no streaming e nos rankings nacionais.

Esse contexto impactava diretamente as questões de gênero. Embora mulheres latino-americanas como Karol G, Anitta e Natti Natasha tivessem conquistado visibilidade no período, estudos como o da USC Annenberg (SMITH et al., 2019) mostravam que a presença feminina como autoras e produtoras na música latina continuava reduzida, refletindo desigualdades semelhantes às apontadas pelo relatório da UBC de 2019. Em gêneros dominados pelo imaginário masculino, como o reggaeton e o trap, as mulheres frequentemente enfrentavam não apenas a exclusão dos bastidores, mas também a hipersexualização de suas imagens no mercado fonográfico.

Além disso, movimentos culturais em países latino-americanos buscavam tensionar essa desigualdade. No Chile e na Argentina, por exemplo, coletivos feministas ligados à música ganharam força em festivais e espaços alternativos, articulando arte e militância. Em 2018, a argentina Eruca Sativa e outras artistas locais participaram de campanhas pela aprovação da Lei de Paridade de Gênero em Festivais de Música, aprovada em 2019, que obrigava line-ups a incluir pelo menos 30% de mulheres, um marco pioneiro na região.

Portanto, o contexto latino-americano de 2018–2019 combinava duas forças aparentemente contraditórias: de um lado, a explosão do consumo digital e a globalização da música urbana latina, que reforçavam a centralidade da região na indústria mundial; de outro, a manutenção de desigualdades de gênero em posições de autoria e produção, o que aproximava os desafios latino-americanos daqueles

diagnosticados no Brasil pelos relatórios “Por Elas que Fazem a Música”.

Segundo a IFPI (2019), a América Latina foi a região com maior crescimento do mercado de música gravada em 2018, com alta de 16,8%, impulsionada quase inteiramente pelo avanço do streaming. Esse dado ajuda a compreender como as plataformas digitais se tornaram um espaço estratégico para artistas independentes: ao contrário do período em que os circuitos de rádio e televisão eram dominados pelas grandes gravadoras, o streaming possibilitou que músicos pudessem lançar e difundir seus próprios fonogramas de forma mais autônoma.

No Brasil, a cena independente feminina teve destaque com artistas como Luedji Luna, cujo álbum Um Corpo no Mundo (2017) ainda repercutia em 2018–2019, projetando-se como uma das principais vozes da música afro-brasileira contemporânea. Além dela, Anelis Assumpção, com o álbum Taurina (2018), consolidava uma linguagem híbrida, transitando entre o reggae, a MPB e a música alternativa. Ambas artistas exemplificavam como mulheres independentes articulavam novas estéticas sonoras e discursos políticos, desafiando tanto o mercado tradicional quanto as narrativas masculinas dominantes.

3.3 ANÁLISE DO RELATÓRIO DE 2020

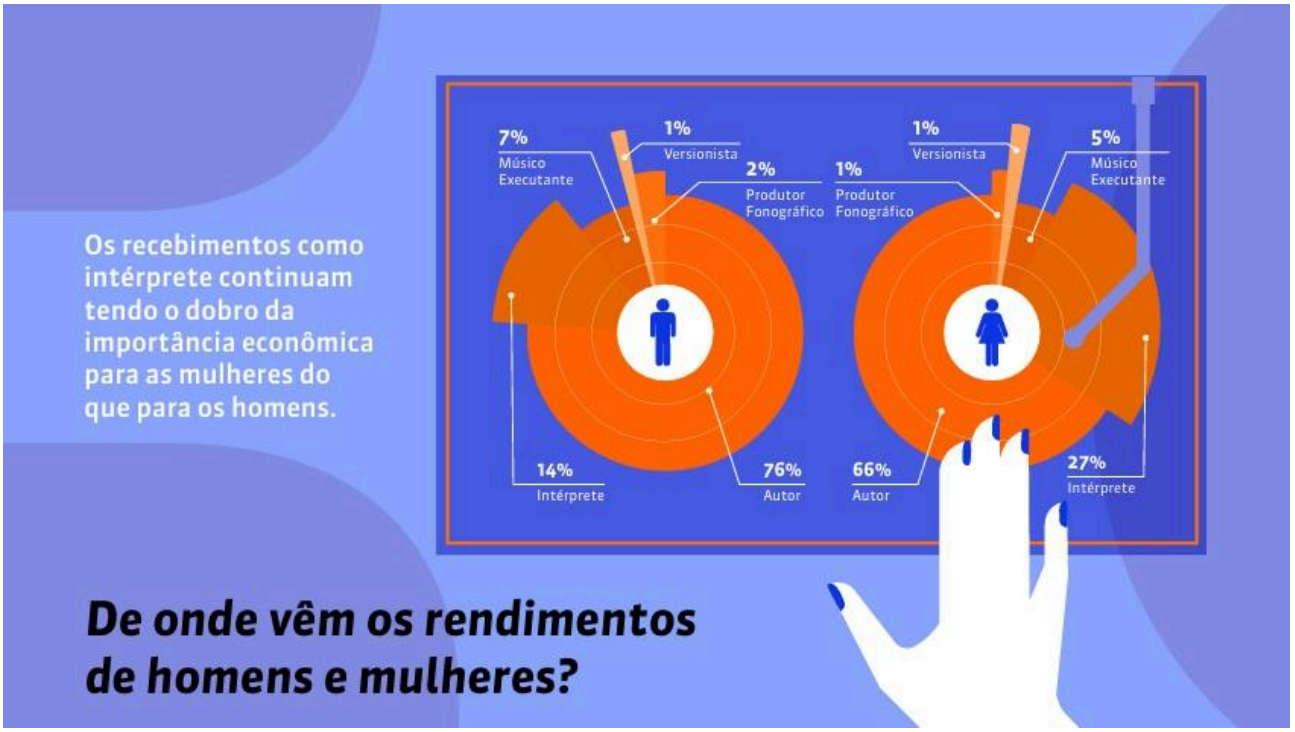
O relatório de 2020 manteve o objetivo de acompanhar a participação feminina no setor fonográfico brasileiro a partir dos dados da União Brasileira de Compositores. Essa edição registrou avanços pontuais, mas também reafirmou a profundidade das desigualdades de gênero.

Em termos de representatividade, as mulheres passaram a ser 15% dos associados da UBC, um ponto percentual acima do dado de 2019 (14%). Esse crescimento esteve ligado ao aumento significativo de novas associadas: em 2019, o número de mulheres que ingressaram na UBC cresceu 56% em relação ao ano anterior, contra um crescimento geral de 34%. Ainda assim, os percentuais gerais permaneciam muito aquém da paridade, evidenciando que o crescimento feminino se dava de forma lenta e insuficiente para equilibrar o quadro associativo.

A análise por rendimento revelou que a importância da interpretação para as mulheres continuava sendo o dobro daquela registrada entre os homens. Para os homens, 76% da arrecadação vinha da autoria, contra 14% da interpretação. Já para as

mulheres, a autoria representava 66% da renda, enquanto a interpretação correspondia a 27%. Essa disparidade reiterava a lógica histórica apontada por Green (1997), segundo a qual as mulheres foram culturalmente associadas ao papel de intérpretes, posição de menor prestígio e remuneração em comparação à autoria e à produção.

Figura 3 - De onde vêm os rendimentos de homens e mulheres?



Fonte: UBC, 2020, p.8.

No ranking dos 100 maiores arrecadadores de 2019, apenas 10 eram mulheres, repetindo o dado de 2018. Isso confirmava que, mesmo entre as artistas de maior destaque econômico, a presença feminina se mantinha limitada.

A distribuição regional permanecia desigual, com 64% das mulheres associadas concentradas no Sudeste, seguidas pelo Sul (9%), Nordeste (7%), Centro-Oeste (2%) e Norte (2%). Mais uma vez, o relatório revelava o peso das assimetrias regionais, já apontadas em edições anteriores.

No que tange às faixas etárias, a maioria das mulheres encontrava-se entre 30 e 39 anos (29%), seguida por aquelas na faixa dos 40 a 49 anos (19%). Apenas 3% tinham menos de 20 anos, evidenciando dificuldades de inserção de jovens artistas mulheres.

Um aspecto inovador deste relatório foi a análise das fontes de arrecadação por rubrica. Os dados mostraram que, comparadas aos homens, as

mulheres tinham menor participação na TV Aberta (20% da arrecadação feminina, contra 28% da masculina) e em shows (18% contra 22%), apesar de esses canais serem centrais no rendimento global.

Isso indicava um impacto ainda maior na renda feminina frente às transformações do mercado, especialmente considerando a posterior paralisação dos shows presenciais com a pandemia de Covid-19.

A edição de 2020 evidenciava tanto avanços graduais (crescimento de novas associadas, aumento da participação em registros de obras e fonogramas) quanto a persistência de desigualdades estruturais. Como ressalta Frith (1996), a indústria musical não apenas reflete, mas também molda hierarquias culturais, e os dados de 2020 reiteravam que a autoria continuava a ser um espaço de domínio masculino.

É importante destacar que, embora o relatório tenha sido publicado em 2020, os dados analisados correspondiam ao ano de 2019. Esse recorte temporal insere o documento em um momento de forte expansão do mercado fonográfico global, marcado pela consolidação do streaming como principal fonte de receitas. Segundo o Global Music Report da IFPI (2020), em 2019 o mercado musical mundial cresceu 8,2%, impulsionado sobretudo pelo consumo digital. Na América Latina, a região manteve o posto de maior crescimento global, com 18,9% de aumento nas receitas, resultado diretamente ligado ao crescimento do streaming.

Esse contexto influenciava diretamente a realidade brasileira. O relatório “Por Elas” de 2020 mostrava que, embora houvesse aumento no ingresso de mulheres como novas associadas da UBC (56% de crescimento em relação a 2018), a participação feminina total permanecia em apenas 15% do quadro associativo. Ou seja, mesmo diante de um mercado em expansão, a inclusão feminina não acompanhava a mesma intensidade de crescimento.

Se, por um lado, havia avanços simbólicos no reconhecimento da mulher como agente criativa, por outro, os dados estatísticos revelam que esses avanços ainda não se refletiam em equidade numérica ou econômica.

O relatório de 2020, ao analisar os dados de 2019, reafirmava a permanência de um quadro de profunda desigualdade de gênero no mercado musical brasileiro, apesar do crescimento geral da indústria fonográfica naquele período. O aumento no número de novas associadas, embora significativo, não alterava substancialmente a proporção total de mulheres na UBC, que se mantinha em apenas

15%.

A distribuição desigual dos rendimentos, com forte peso da interpretação na renda feminina e a baixa presença de mulheres entre os maiores arrecadadores, revelava a persistência de barreiras estruturais que impediam avanços mais expressivos. Ao mesmo tempo, o relatório se inseria em um momento histórico marcado pela expansão do streaming e por debates internacionais sobre equidade de gênero, como a lei[10] argentina de paridade em festivais, ressaltando que a luta por maior representatividade das mulheres na música não se restringia ao Brasil, mas fazia parte de um movimento regional e global. Assim, o documento cumpria um papel fundamental de diagnóstico e visibilização, revelando como a expansão do setor musical em 2019 contrastava com a estagnação da inclusão feminina em posições de autoria, produção e arrecadação.

3.4 ANÁLISE DO RELATÓRIO DE 2021

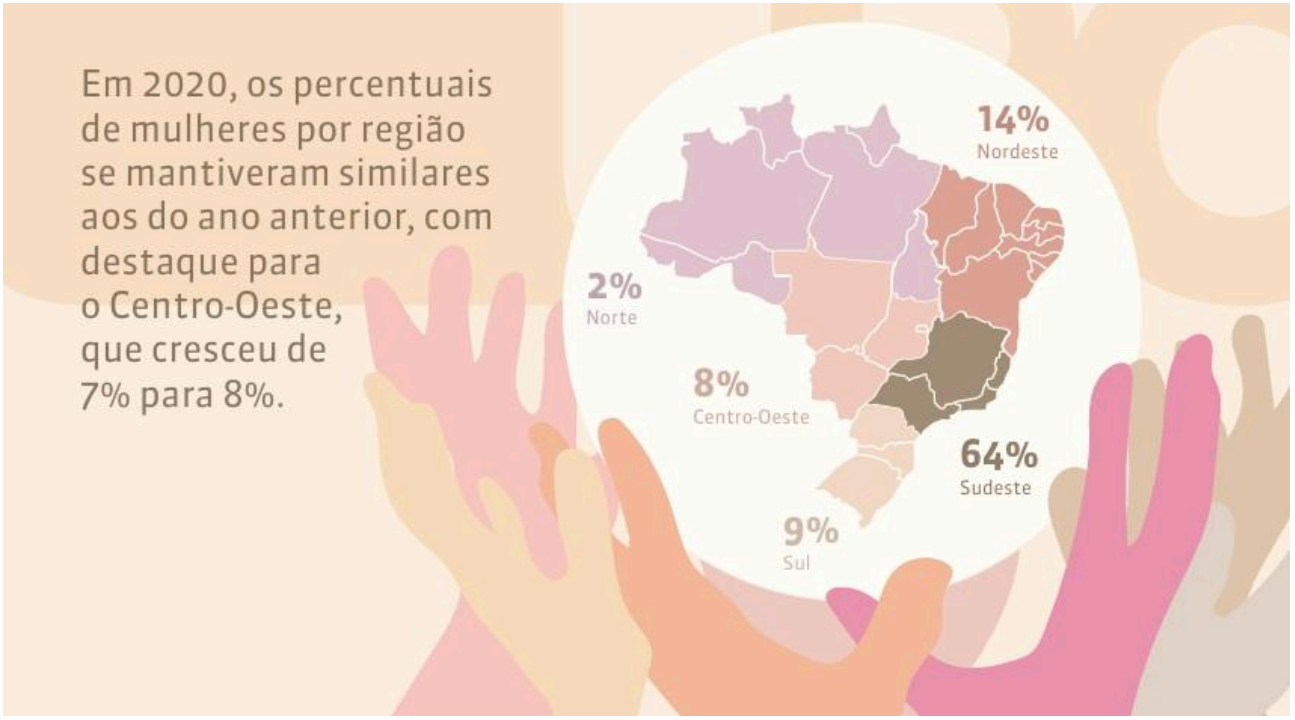
O relatório “Por Elas que Fazem a Música” de 2021 trouxe uma visão detalhada sobre a participação das mulheres na música a partir dos dados da UBC, tomando como base o ano de 2020. Desde a primeira edição, em 2018, houve um crescimento de 68% no número de mulheres associadas, revelando um avanço contínuo, ainda que insuficiente para equilibrar o quadro.

Em termos proporcionais, contudo, a participação feminina manteve-se estagnada: as mulheres continuavam compondo apenas 15% do total de associados, o mesmo percentual de 2019 e 2020. Esse dado mostra que, embora mais mulheres tenham ingressado na entidade, a discrepância estrutural em relação aos homens persistia.

A distribuição regional também permaneceu semelhante a de anos anteriores: 64% das mulheres estavam no Sudeste, 14% no Nordeste, 9% no Sul, 8% no Centro-Oeste e apenas 2% no Norte. Essa concentração regional refletia tanto o peso econômico e cultural do Sudeste quanto a dificuldade de inserção de mulheres em regiões periféricas do mercado musical, como confirma a figura que segue.

Figura 4 - Mulheres por região em 2020

[10] [1] A Lei n.º 27.539/2019, sancionada na Argentina, estabelece que os festivais de música devem garantir ao menos 30% de participação de artistas mulheres em sua programação. A norma foi considerada um marco na região, pois buscou enfrentar a sub-representação feminina nos palcos e ampliar a equidade de gênero na cena musical.



Fonte: UBC, 2021, p.6.

Em termos etários, a maioria das associadas se encontrava na faixa entre 18 e 40 anos (56% somando 27% de 18 a 30 e 29% de 31 a 40). Ainda que houvesse uma presença jovem significativa, a baixa participação de menores de 18 anos (2%) mostrava barreiras de entrada para as gerações mais novas.

No que diz respeito aos rendimentos, a situação manteve-se desigual. As mulheres receberam apenas 9% do total distribuído pela UBC em 2020 – ou seja, de cada 100 reais arrecadados, apenas 9 reais eram destinados às mulheres . Essa disparidade mostrava uma estagnação em relação aos anos anteriores, quando os percentuais giravam em torno de 10%.

A análise por categorias indicou que os rendimentos femininos estavam concentrados principalmente na autoria (69%) e na interpretação (25%), enquanto a produção fonográfica representava apenas 4%. Assim como em relatórios anteriores, a interpretação manteve importância relativa maior para as mulheres do que para os homens, confirmando a tendência histórica de associar a mulher ao papel de intérprete em detrimento da autoria e da produção (Green, 1997).

Um dado de destaque foi o crescimento da participação de mulheres como produtoras fonográficas (21%), o maior avanço proporcional em relação a 2019. Esse aumento, embora ainda representasse um número absoluto reduzido, indicava a

abertura gradual de um espaço tradicionalmente masculino, com potencial para transformação estrutural a médio prazo.

Outro elemento importante foi a mudança nas fontes de arrecadação feminina, provocada pela pandemia da Covid-19. Com a proibição de shows e eventos presenciais em 2020, a rubrica digital cresceu 3% e passou a representar 32% da renda das mulheres. Esse deslocamento revelou tanto a vulnerabilidade das mulheres – cuja renda em shows já era menor em comparação à dos homens – quanto a possibilidade de maior inserção em plataformas digitais, desde que acompanhada de políticas de visibilidade e promoção de equidade.

Como o relatório utilizava dados de 2020, é imprescindível situá-lo no contexto da pandemia da Covid-19, que impactou de forma dramática a indústria musical. O fechamento de casas de shows, teatros e festivais reduziu drasticamente os rendimentos advindos de apresentações ao vivo, rubrica já pouco significativa para as mulheres em comparação aos homens. Em contrapartida, o consumo digital aumentou. Segundo a IFPI (2021), o streaming representou 62,1% da receita global da música em 2020, consolidando-se como principal motor do setor.

Para as mulheres, esse deslocamento teve dupla face: por um lado, evidenciou a fragilidade da dependência de rubricas como shows; por outro, abriu espaço para maior inserção em plataformas digitais, embora estas também reflitam desigualdades de gênero em algoritmos e visibilidade.

Em 2020, com a pandemia de COVID-19, o setor cultural foi um dos mais afetados pela interrupção de atividades presenciais. Nesse contexto, a Lei Aldir Blanc - LAB (Lei nº 14.017/2020) destinou R$ 3 bilhões a estados e municípios para apoiar trabalhadores da cultura e espaços culturais. Para muitos artistas independentes, esse recurso representou a única forma de sobrevivência durante a crise (IPEA, 2022).

A lei previa três frentes de atuação: renda emergencial, subsídios a espaços culturais e editais de fomento (BRASIL, 2020). Naquele momento, mulheres chefes de família, também tiveram direito a receber em dobro o auxílio emergencial, medida que também buscava contribuir para reduzir a vulnerabilidade de um grupo significativo de trabalhadoras da cultura.

A aplicação da LAB, no entanto, enfrentou dificuldades. Houve atrasos no repasse dos recursos, falta de estrutura administrativa em alguns municípios e, como recorrente no país, desigualdades regionais na execução.

Mesmo assim, estudos mostram que a lei teve impactos positivos e imediatos: o Observatório da Economia Criativa da UFBA (OBEC/UFBA, 2025) demonstrou que a LAB fortaleceu iniciativas comunitárias e coletivos independentes, enquanto no Espírito Santo, editais específicos como o de Memória e Diversidade Cultural abriram espaço para projetos liderados por mulheres e grupos sub-representados (SECULT-ES, 2021).

A experiência da LAB foi significativa e deu origem à Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (Lei nº 14.399/2022), que prevê repasses anuais até 2027, consolidando o aprendizado de 2020 como política pública do país (BRASIL, 2022).

Neste contexto, o relatório de 2021, ao trazer dados de 2020, não apenas registrava a permanência das desigualdades, mas também capturava um momento de reconfiguração forçada do mercado musical, no qual a pandemia funcionava como catalisador de mudanças, mas sem alterar estruturalmente a sub-representação feminina.

Ao analisar os dados do ano anterior, reforçava a permanência de um cenário de profunda desigualdade de gênero na música brasileira, mesmo após três anos de monitoramento contínuo pela UBC.

A proporção de mulheres entre os associados seguia estagnada em 15%, e a renda feminina permanecia restrita a apenas 9% do total distribuído. Ainda que houvesse avanços pontuais, como o crescimento expressivo da participação de mulheres como produtoras fonográficas e o aumento da relevância da rubrica digital em razão da pandemia, esses movimentos não foram suficientes para alterar substancialmente a estrutura de exclusão.

Assim, a edição de 2021 consolidava a percepção de que, embora houvesse uma maior visibilidade das desigualdades e um crescimento numérico de associadas, o mercado musical ainda mantinha barreiras profundas para a equidade, tanto em termos de participação quanto de reconhecimento econômico.

3.5 ANÁLISE DO RELATÓRIO DE 2022

A quinta edição do relatório “Por Elas que Fazem a Música”, publicada em 2022, apresentou dados referentes ao ano de 2021. A publicação destacou que, desde a primeira edição em 2018, o número de mulheres associadas à UBC mais que dobrou, mesmo diante das dificuldades impostas pela pandemia.

Em termos proporcionais, verificou-se um pequeno avanço: as mulheres passaram a representar 16% do quadro total de associados em 2021, contra 15% em 2020. Esse crescimento foi impulsionado pelo fato de que, entre os quase 8 mil novos associados daquele ano, 18% eram mulheres. Ainda que discreto, o aumento percentual refletia uma tendência lenta, mas consistente, de maior inclusão feminina no universo de titulares da UBC.

A análise por faixa etária trouxe uma novidade importante: pela primeira vez, o percentual de mulheres na faixa 18 a 30 anos (30%) ultrapassou o da faixa de 31 a 40 anos (29%). Essa mudança indicava um rejuvenescimento do quadro feminino, sinalizando maior inserção das gerações mais jovens.

Regionalmente, os dados permaneceram estáveis, com leve crescimento do Nordeste (de 14% para 15%) e do Sul (de 9% para 10%), enquanto o Sudeste continuava concentrando a maioria das associadas (63%). Essa distribuição reforçava a centralidade da região Sudeste na indústria musical, mas também apontava para a expansão gradual da participação de mulheres em outros territórios.

No campo econômico, o relatório revelou que o valor distribuído às mulheres permaneceu em 9% do total, repetindo os percentuais de anos anteriores. Essa estagnação mostrava que o aumento no número de associadas não se refletia em maior participação na renda global, evidenciando uma permanência estrutural das desigualdades.

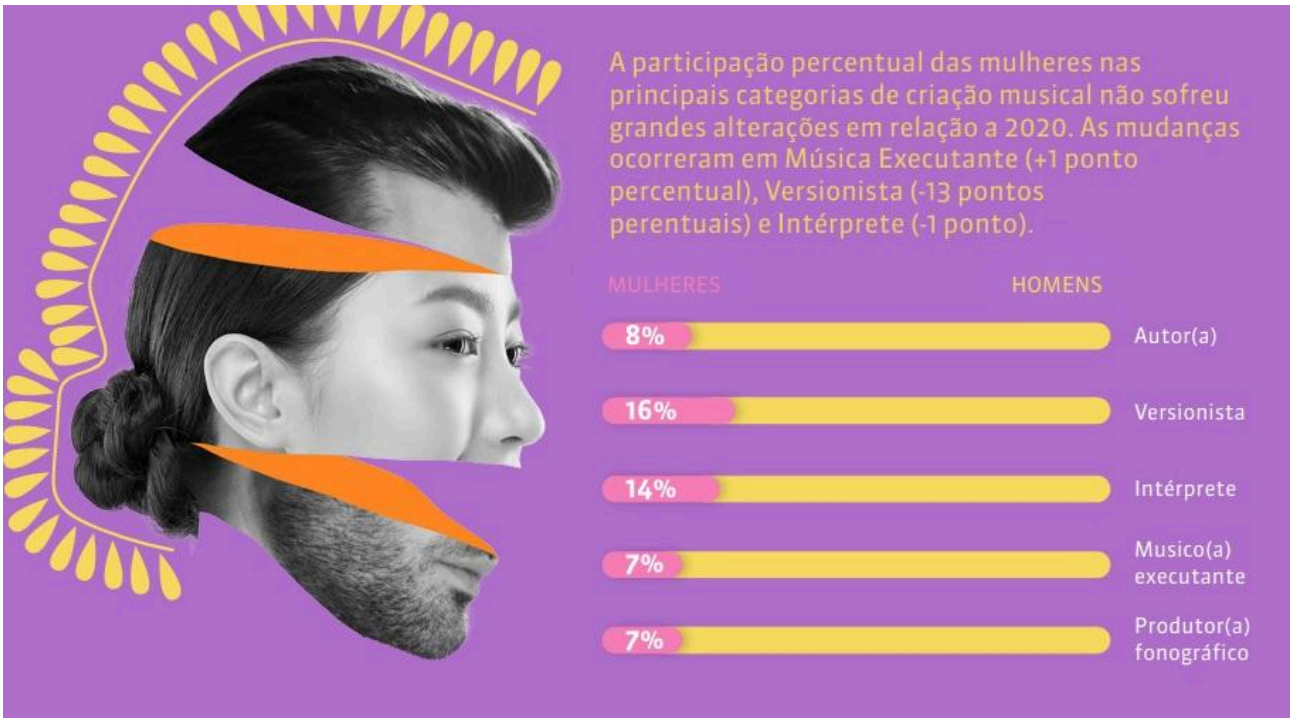
Na análise por segmentos de arrecadação, os dados refletiam os impactos da pandemia: houve queda de 9 pontos percentuais na rubrica Shows (27% para 18%), acompanhada de crescimento no Digital (+3 pontos), Rádio (+4), TV Aberta (+5) e TV Fechada (+1). A redistribuição revelava a centralidade do ambiente digital em tempos de restrição presencial, mas também reforçava a vulnerabilidade das mulheres em segmentos historicamente mais instáveis.

Outro aspecto relevante foi a menção à presença feminina dentro da própria UBC: 58% dos funcionários eram mulheres, e 12 ocupavam cargos de liderança, incluindo a gerência de todas as filiais regionais. Esse dado indicava que, embora o mercado externo se mantivesse desigual, havia esforços institucionais internos para promover maior equidade.

A edição de 2022 apresentava um quadro de avanço lento, mas visível, em termos de inclusão: mais jovens associadas, aumento proporcional no quadro total e

crescimento da presença feminina em áreas como a produção fonográfica. No entanto, a desigualdade econômica permanecia inalterada, com as mulheres recebendo apenas 9% do total distribuído, o que confirmava a persistência das assimetrias estruturais.

Figura 5 - Mulheres por categorias de criação musical



Fonte: UBC, 2022, p.11.

O relatório reforçava o que Lucy Green (1997) identificou como “naturalização de papéis de gênero na música”, segundo a qual as mulheres são frequentemente incentivadas a ocupar funções menos prestigiadas (interpretação) e têm mais dificuldade de acesso a funções de maior reconhecimento (autoria e produção). A lenta ascensão das produtoras fonográficas, ainda que promissora, mostrava como essas fronteiras de gênero seguiam operando como barreiras de exclusão simbólica e material.

Os dados de 2021 estavam diretamente ligados ao contexto da pandemia de Covid-19, que seguia impactando a indústria musical. O fechamento parcial de casas de espetáculo e a redução de grandes eventos explicavam a queda significativa da rubrica “Shows” e a consequente migração para o Digital. Segundo a IFPI (2022), em 2021 o streaming representou 65% das receitas globais da música, consolidando-se como principal motor do setor.

Nesse cenário, artistas independentes e mulheres jovens passaram a utilizar intensivamente plataformas digitais para ampliar sua visibilidade. Os algoritmos de

recomendação e a estrutura das plataformas digitais também reproduzem desigualdades de gênero, oferecendo menor exposição a mulheres e minorias. Assim, o leve crescimento da participação feminina em 2021 não significava que as barreiras haviam sido superadas, mas sim que novas formas de disputa se colocavam no ambiente digital.

3.6 ANÁLISE DO RELATÓRIO DE 2023

A sexta edição do relatório “Por Elas que Fazem a Música”, publicada em 2023, reuniu dados referentes ao ano de 2022. A publicação destacou o crescimento acumulado desde a primeira edição, em 2018: o número de mulheres associadas à UBC apresentou aumento de 151% em cinco anos, resultado que, embora expressivo, ainda não se refletiu em paridade de participação.

Em termos proporcionais, as mulheres passaram a representar 16% do total de associados em 2022, mantendo o mesmo percentual de 2021. No entanto, entre os novos associados, o percentual de mulheres chegou a 19%, sinalizando maior procura das mulheres por filiação à UBC, mesmo que em ritmo insuficiente para alterar de modo substancial a composição geral.

No recorte etário, as associadas de 18 a 40 anos representavam 61% do total (32% na faixa 18–30 e 29% entre 31–40), confirmando a tendência de rejuvenescimento do quadro feminino iniciada no relatório anterior.

Regionalmente, o Sudeste mantinha a liderança com 61% das mulheres associadas, seguido pelo Nordeste (16%), Sul (10%), Centro-Oeste (7%) e Norte (3%).Apesar de um leve crescimento do Nordeste em relação a 2021, os dados reiteravam a centralização geográfica do mercado musical e a baixa participação feminina em regiões historicamente periféricas no circuito fonográfico.

No aspecto econômico, observou-se um crescimento tímido: o valor distribuído às mulheres passou de 9% em 2021 para 10% em 2022. Esse avanço, embora pequeno, representava o primeiro movimento de elevação após anos de estagnação. Um dado de destaque foi o crescimento no mercado internacional: as mulheres receberam 17% do total arrecadado no exterior em 2022, contra percentuais significativamente menores nos anos anteriores. Entre os 100 associados com maior rendimento vindo do exterior, 27 eram mulheres, mais que o dobro de 2021.

Figura 6 - Distribuição por categoria

Fonte: UBC, 2023, p.12.

No que se refere às categorias de atuação, houve estabilidade na participação de produtoras fonográficas (7%) e de músicas executantes (7%), enquanto autoras, versionistas e intérpretes registraram crescimento de um ponto percentual. Quando analisado o total distribuído por categoria, as intérpretes foram as únicas a registrar aumento significativo (2 pontos percentuais), chegando a 28% do total feminino, enquanto autoras e executantes sofreram leve redução.

Outro dado relevante foi o aumento no cadastro de fonogramas com mulheres como produtoras fonográficas, que cresceu 17% entre 2021 e 2022. Isso indicava um movimento gradual de expansão em um espaço historicamente dominado por homens.

Na distribuição por rubricas de arrecadação, observou-se crescimento na participação feminina em Shows (+4 pontos) e TV Fechada (+1 ponto), possivelmente associado ao retorno dos festivais em 2022, muitos deles com line-ups femininos mais expressivos. Em contrapartida, houve queda em Rádio (–2 pontos) e TV Aberta (–3 pontos). O segmento Digital permaneceu estável, com as mulheres mantendo 11% de participação.

No âmbito institucional, o relatório destacou que 57% dos colaboradores

da UBC eram mulheres, sendo 60% em cargos de liderança, incluindo a gerência de todas as filiais regionais. Esse dado reiterava um esforço da própria entidade para promover maior equidade em sua estrutura interna, ainda que os números do mercado externo permanecessem desiguais.

O relatório de 2023 indicava que a quantidade de mulheres associadas cresceu de forma consistente, mas a desigualdade econômica permanecia estruturante: apenas 10% do valor distribuído em 2022 foi destinado às mulheres. O crescimento mais expressivo ocorreu na arrecadação internacional e na produção fonográfica, sugerindo abertura de novas frentes de participação, mas ainda restritas em relação ao total.

O crescimento da arrecadação feminina no exterior pode ser interpretado à luz das transformações digitais e da maior circulação da música latino-americana em mercados globais, fenômeno que beneficiou artistas mulheres capazes de projetar suas carreiras internacionalmente. Contudo, esse avanço ainda não se traduziu em mudanças significativas no mercado interno, onde a concentração regional e a desigualdade de rendimentos permanecem.

O relatório de 2023 refletia dados de 2022, ano marcado pela retomada do setor de shows e festivais após as restrições da pandemia. Segundo a IFPI (2023), a indústria fonográfica global cresceu 9% em 2022, impulsionada tanto pelo streaming. No Brasil e na América Latina, os festivais desempenharam papel importante nesse processo, e muitos passaram a adotar line-ups mais diversos em termos de gênero, o que ajuda a explicar o crescimento da participação feminina na rubrica “Shows”.

Apesar disso, a permanência de percentuais reduzidos em categorias centrais (autoria e produção) demonstrava que a retomada do mercado não alterou de forma estrutural a desigualdade de gênero, mantendo as mulheres em posições secundárias de reconhecimento econômico e simbólico.

O relatório de 2023 mostrava que de um lado, o aumento acumulado e consistente da participação feminina em termos numéricos, com maior presença de jovens e crescimento no campo internacional; de outro, a persistência de uma desigualdade estrutural nos rendimentos, com apenas 10% do total distribuído destinado às mulheres.

Os avanços em áreas como a produção fonográfica e a arrecadação internacional sugeriam brechas de transformação, mas ainda insuficientes para reconfigurar as hierarquias do mercado musical brasileiro. Ao mesmo tempo, a retomada

dos shows e festivais, após o período mais crítico da pandemia, trouxe visibilidade a mais artistas mulheres, mas não alterou substancialmente sua posição nas categorias de maior prestígio e arrecadação.

Portanto, a edição de 2023 reafirmava que a equidade de gênero na música seguia sendo um objetivo distante, dependente de mudanças estruturais profundas e de políticas efetivas de inclusão.

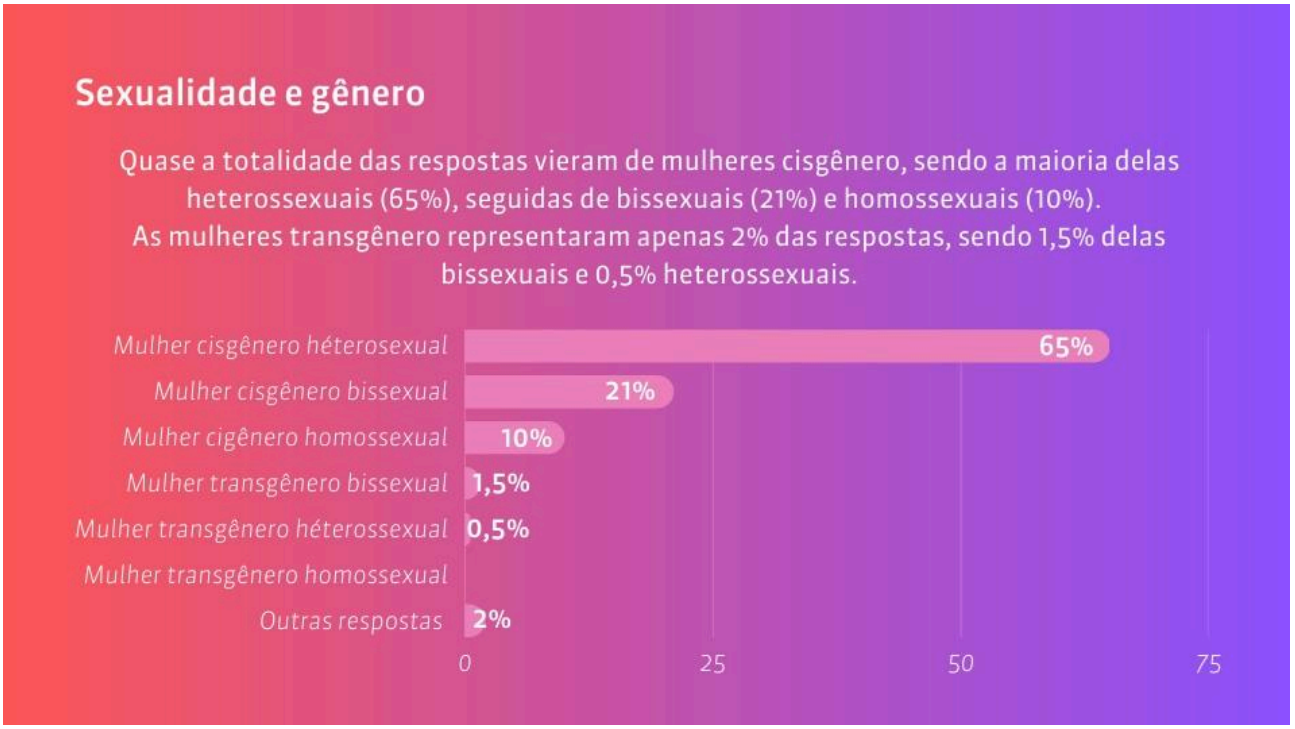
3.7 LEVANTAMENTO DIGITAL 2023 - ASSÉDIO E DISCRIMINAÇÃO

Em 2023, paralelamente ao relatório estatístico tradicional, a UBC lançou um levantamento digital inédito sobre assédio e discriminação, colhendo respostas de 256 mulheres entre os dias 16 e 29 de março por meio de formulário online. A pesquisa visou captar percepções subjetivas e relatos de violência de gênero, compondo um quadro mais profundo sobre as barreiras enfrentadas pelas mulheres no mercado musical.

A maioria das participantes se identificava como branca (67%), seguidas de pardas (18%), pretas (13%), indígenas (1,5%) e amarelas (0,5%). Em relação à faixa etária, 18% tinham entre 18 e 30 anos, enquanto o grupo mais numeroso foi o de mulheres entre 31 e 40 anos (36%), seguido pelas faixas de 41 a 50 anos (24%) e de 51 a 64 anos (20%). Apenas 2% tinham mais de 65 anos, e nenhuma menor de idade participou da pesquisa.

Quanto à identidade de gênero e sexualidade, a maioria se declarou mulher cisgênero heterossexual (65%), com 21% bissexuais e 10% homossexuais. As mulheres trans representaram apenas 2% das respostas. Em termos familiares e afetivos, 63% não tinham filhos, e 51% eram solteiras.

Figura 7 - Sexualidade e gênero



Fonte: UBC, 2023, p.5.

Na atuação no mercado musical, as participantes podiam escolher múltiplas funções. As mais assinaladas foram: profissional do mercado musical (25%), compositora (23%) e intérprete (21,5%), seguidas de produtoras fonográficas (17%) e músicas executantes (13%). O dado mostra que o levantamento abrangeu mulheres de diferentes áreas da cadeia produtiva, ampliando a representatividade da pesquisa. Além disso, 62% eram filiadas à UBC, o que confirma que a amostra refletia majoritariamente a base associativa da instituição.

Os dados revelaram um cenário alarmante: 85% das participantes relataram já ter sofrido discriminação por serem mulheres no meio musical. As experiências descritas incluíram episódios de invisibilização em processos criativos (“ignorada em arranjos em que trabalhou junto a colegas homens”), de desrespeito técnico (“impedida de realizar passagem de som em festival por ser de banda feminina”) e de questionamento de competência (“testada em conhecimentos técnicos por um colega ao assumir direção de festival”).

De modo igualmente grave, 76% relataram ter sofrido assédio no mercado musical. Os testemunhos apontaram desde assédio moral e sexual em ambientes de

trabalho até episódios de violência sexual. Os relatos variavam de situações de retaliação profissional após recusa a cantadas, até propostas explícitas de troca de favores sexuais por oportunidades artísticas. Os casos incluíram, por exemplo, a experiência de uma artista que sofreu estupro ainda na adolescência, quando trabalhava como cantora, e de outra que foi retirada de um evento por não corresponder às investidas de um contratante.

O foco desta pesquisa está no gênero, mas não ignora fatores cruzados nas desigualdades na produção musical. Uma das participantes, empresária negra, relatou ser frequentemente confundida com dançarina ou acompanhante de artistas, evidenciando a sobreposição de discriminação racial e de gênero. Crenshaw (1991) denominou de interseccionalidade[11], já que não apenas o gênero, mas também a raça emergem como fatores que, combinados, intensificam a vulnerabilidade das mulheres negras diante da violência.

O levantamento de 2023 trouxe uma contribuição essencial ao projeto “Por Elas que Fazem a Música”: a demonstração de que as desigualdades identificadas em relatórios quantitativos se traduzem em violências concretas e cotidianas. Se os números de 2018 a 2022 já mostravam a baixa representatividade feminina em autoria, produção e arrecadação, o levantamento revelou as práticas discriminatórias e abusivas que sustentam essa exclusão.

O levantamento de 2023 sobre assédio e discriminação acrescentava uma dimensão indispensável à série de relatórios “Por Elas que Fazem a Música”, ao revelar que a sub-representação das mulheres não se limita a números, mas se enraíza em práticas de violência simbólica, moral e sexual.

Os dados de que 85% das participantes já haviam sofrido discriminação e 76% haviam vivenciado situações de assédio confirmavam a persistência de um ambiente hostil, em que o gênero condiciona o acesso a oportunidades e o reconhecimento profissional. Ao dar visibilidade a esses relatos, o documento não apenas amplia a compreensão das barreiras enfrentadas pelas mulheres, mas também denuncia a necessidade de políticas institucionais, jurídicas e culturais que enfrentam de forma direta a cultura de assédio e exclusão no mercado musical.

O levantamento de 2023 reforça que a luta por equidade na música envolve não apenas a redistribuição de recursos e representatividade, mas também a

[11] Tradução nossa do original: “Because the intersectional experience is greater than the sum of racism and sexism, any analysis that does not take intersectionality into account cannot sufficiently address the particular manner in which Black women are subordinated.” (Crenshaw, 1991, p. 1244).

construção de ambientes seguros e livres de violência para as mulheres em toda a cadeia produtiva.

3.8 ANÁLISE RELATÓRIO 2024

O relatório de 2024 marcou a sétima edição da série “Por Elas que Fazem a Música”, trazendo dados referentes ao ano de 2023. Desde a primeira edição, em 2018, o número de mulheres associadas à UBC apresentou crescimento de três dígitos, refletindo um processo de expansão contínua da participação feminina na entidade.

Em termos proporcionais, as mulheres passaram a representar 17% do total de associados em 2023, contra 16% em 2022. Esse avanço, ainda tímido, representava um acréscimo de apenas um ponto percentual em um ano. Apesar do aumento da quantidade de associadas, o rendimento feminino permaneceu estagnado em 10% do total distribuído pela UBC, reiterando a permanência das desigualdades estruturais.

No recorte etário, as associadas entre 18 e 40 anos representavam 61% do quadro feminino (32% de 18 a 30 anos e 29% de 31 a 40), enquanto mulheres com mais de 65 anos correspondiam a apenas 7%. Essa composição mantinha a tendência de rejuvenescimento observada nos relatórios anteriores, mas indicava também dificuldades de permanência de mulheres mais velhas no mercado.

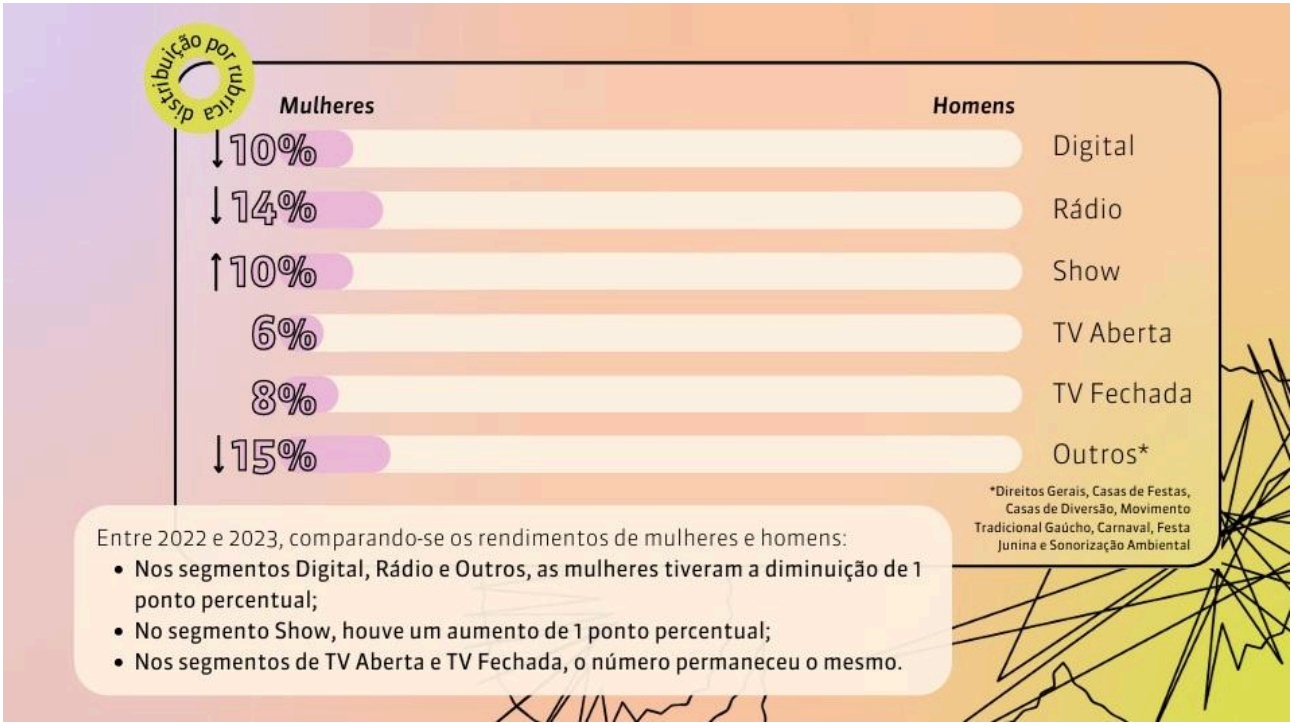
Quanto ao rendimento, apenas 13 mulheres integraram o grupo dos 100 maiores arrecadadores, sendo a mais bem posicionada na 21ª colocação. Esse dado reforçava a dificuldade de acesso a posições de elite econômica, mesmo entre aquelas que conseguiam inserção significativa.

Na distribuição regional, o Sudeste concentrava 61% das associadas, seguido pelo Nordeste (16%), Sul (10%), Centro-Oeste (8%) e Norte (3%). Combinadas, as regiões Nordeste, Sul e Sudeste somavam 87% do total de associadas, revelando a baixa participação feminina em regiões periféricas do mercado musical.

Em termos de rubricas de arrecadação, comparando-se 2022 e 2023, observou-se redução na participação feminina em Digital, Rádio e Outros (–1 ponto cada), estabilidade em TV Aberta e TV Fechada, e leve crescimento em Shows (+1 ponto). Na análise das principais fontes de receitas, destacou-se o crescimento de 11 pontos percentuais na rubrica Shows, associado à retomada mais consolidada dos festivais em

2023.

Figura 8 - Distribuição por rubrica



Fonte: UBC, 2024, p.9.

Por categorias de rendimento, verificou-se crescimento feminino em: Produtora Fonográfica (+8 pontos), Versionista (+3) e Autora/Intérprete (+1 cada). Entretanto, as mulheres continuavam majoritariamente concentradas na interpretação (74% do total feminino), enquanto a autoria e a produção fonográfica avançavam de forma mais lenta.

Outro destaque do relatório foi o crescimento no cadastro de fonogramas feitos por mulheres produtoras fonográficas (+17%) e de obras cadastradas por autoras e versionistas (+12%), indicando maior participação criativa nos processos de registro.

O relatório também registrou o avanço institucional na própria UBC. Em 2023, a UBC elegeu sua primeira Diretora-Presidenta, Paula Lima (cantora e compositora brasileira), marco simbólico de equidade de gênero dentro da associação. Além disso, 63% dos cargos de liderança da UBC passaram a ser ocupados por mulheres, incluindo a gerência de todas as filiais regionais. Esse dado contrastava com a persistência da desigualdade no mercado externo, sugerindo que a própria UBC buscava se tornar modelo de inclusão.

O relatório de 2024 mostrou que, embora o número de mulheres associadas continuasse a crescer e houvesse avanços em categorias como autoria e produção fonográfica, o rendimento feminino permaneceu estagnado em 10% do total, revelando que a desigualdade econômica se mantinha como o principal obstáculo.

Os dados do relatório de 2024 refletem o ano de 2023, marcado pela consolidação da retomada plena do mercado musical pós-pandemia. Segundo a IFPI (2024), a indústria fonográfica global cresceu 10,2% em 2023, alcançando US$ 28,6 bilhões, resultado impulsionado sobretudo pelo streaming, que se consolidou como principal motor da música gravada.

Em paralelo, o setor de apresentações ao vivo também se fortaleceu no mesmo período, de acordo com o PwC Global Entertainment and Media Outlook (2023), as receitas globais de música ao vivo ultrapassaram os níveis pré-pandemia, refletindo a retomada de shows e festivais como elementos centrais do ecossistema musical.

No Brasil, os festivais se multiplicaram, e muitas edições passaram a incluir line-ups mais diversos em termos de gênero, contexto que explica o aumento de 11 pontos percentuais da participação feminina em shows.

Entretanto, o fato de apenas 13 mulheres integrarem o grupo dos 100 maiores arrecadadores evidenciava que essa retomada não alterava estruturalmente as hierarquias de prestígio e remuneração. Assim, o relatório de 2024 reforçava a necessidade de ações mais incisivas para que a presença numérica crescente das mulheres se traduza em equidade real de rendimentos e oportunidades.

A desigualdade estrutural no mercado musical brasileiro permaneceu inalterada. O aumento da proporção de associadas para 17% e o crescimento em áreas como autoria e produção fonográfica não se refletiam em redistribuição econômica, já que as mulheres continuavam a receber apenas 10% do total arrecadado. Ao mesmo tempo, o crescimento na rubrica de shows e na participação internacional indicava novas possibilidades de inserção, mas ainda em caráter limitado frente ao peso da exclusão histórica. Dessa forma, a edição de 2024 reforçava a ideia de que a equidade de gênero na música brasileira exige mais do que ganhos numéricos ou simbólicos: requer políticas estruturais e mudanças profundas que assegurem às mulheres não apenas presença, mas também reconhecimento e valorização efetiva em toda a cadeia produtiva.

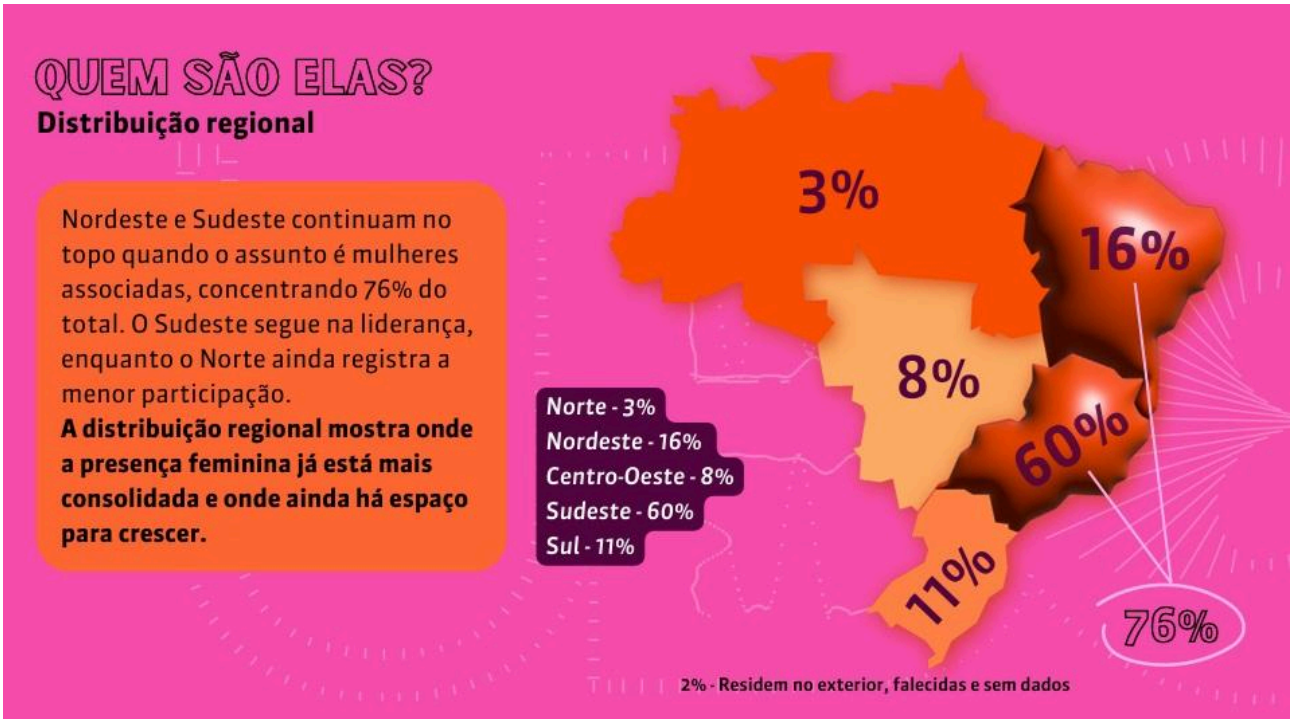
3.9 ANÁLISE RELATÓRIO 2025

O relatório de 2025 apresentou dados referentes ao ano de 2024, consolidando oito anos de monitoramento contínuo da participação feminina na música brasileira. Desde a primeira edição em 2018, o número de mulheres associadas à UBC cresceu em ritmo de três dígitos, evidenciando um aumento significativo, ainda que desigual em termos de distribuição de rendimentos.

Em 2024, as mulheres representam 17% do quadro total de associados da UBC, mantendo a proporção do ano anterior, mas com crescimento entre os novos filiados, onde alcançaram 20%. Esse dado indica renovação e tendência de maior inserção feminina, sobretudo entre as mais jovens.

A análise por faixa etária mostrou predominância de associadas de 18 a 30 anos (31%), seguidas por 31 a 40 anos (29%) e 41 a 50 anos (18%). A participação das mais novas (até 17 anos) permaneceu discreta (1,5%), enquanto mulheres acima de 65 anos representam 7%. Essa composição reforçava a ideia de rejuvenescimento, mas também revelava barreiras de entrada para adolescentes e dificuldades de permanência para mulheres mais velhas.

Figura 9 - Quem são elas? Distribuição regional



Fonte: UBC, 2025, p.9.

Regionalmente, a tendência segue a mesma entre os estados do país, com foco para sudeste e nordeste.

No campo econômico, as mulheres continuaram recebendo apenas 10% do total distribuído pela UBC em 2024, mantendo a estagnação registrada desde 2022. Apesar disso, entre os 100 maiores arrecadadores, 12 eram mulheres, e a artista mais bem posicionada alcançou a 13ª colocação, oito lugares acima do ano anterior.

Na distribuição por categorias, a maior parte da renda feminina estava concentrada nas autoras (73%), seguidas por intérpretes (22,5%), produtoras fonográficas (2,5%), músicas executantes (1,5%) e versionistas (0,5%). Embora houvesse crescimento no cadastro de obras e fonogramas feitos por mulheres – aumento de 11% em fonogramas de produtoras fonográficas e 10% em obras registradas por autoras e versionistas – a participação em rendimentos permanecia reduzida.

Na análise por rubricas de arrecadação, Rádio e Shows foram os segmentos mais lucrativos, cada um representando 19% da renda das mulheres. Já o Cinema teve apenas 0,5% de participação. Em termos relativos, a Sonorização Ambiental foi o segmento com maior participação feminina (25%), mas a presença em setores como TV Aberta e Cinema permanecia mínima (7%).

Assim como no levantamento digital de 2023, o relatório de 2025 incluiu uma pesquisa qualitativa com ênfase em discriminação, maternidade e assédio. Os dados revelaram que 76% das mulheres relataram ter sofrido discriminação no mercado musical, índice apenas ligeiramente inferior ao de 2023 (85%). Além disso, 66% afirmaram ter sofrido assédio, número também próximo ao registrado no ano anterior.

Casos relatados variam entre descredibilização técnica (“Mas é você mesma que vai ficar atrás da mesa de som?”) e propostas abusivas em negociações de carreira. Uma artista, por exemplo, relatou ser constantemente reconhecida apenas como intérprete, enquanto suas atividades como produtora e arranjadora eram invisibilizadas em favor do prestígio atribuído ao marido engenheiro de som.

Em relação à maternidade, 33% das participantes eram mães, e 42% relataram discriminação por terem filhos. Os testemunhos evidenciavam tanto a exclusão direta (falta de convites para eventos) quanto a indireta (preferência por mulheres sem filhos em shows e turnês). Esses dados confirmavam que a maternidade ainda é tratada

como obstáculo à carreira musical feminina.

O relatório de 2025 reafirmava a coexistência de avanços quantitativos e permanências estruturais. Se, por um lado, o crescimento entre novas associadas e o avanço simbólico da posição de algumas artistas no ranking econômico sugeriam maior inserção, por outro, a estagnação dos rendimentos em 10% do total escancarava que a desigualdade persistia.

Além disso, os números mostravam que a inserção das mulheres ainda se concentrava em categorias de menor prestígio, como interpretação, enquanto a autoria e a produção fonográfica avançavam em ritmo mais lento.

O relatório refletia o cenário de 2024, ano em que a indústria musical global manteve crescimento, com destaque para o fortalecimento do streaming e da retomada plena dos shows ao vivo. Segundo a IFPI (2024), o setor cresceu 10,2% mundialmente, com a América Latina se mantendo como a região de maior expansão. No Brasil, a multiplicação de festivais com line-ups mais diversos trouxe ganhos de visibilidade às mulheres, mas os dados da UBC mostraram que a visibilidade ainda não se convertia em paridade econômica.

O relatório de 2025, ao apresentar os dados referentes a 2024, reitera que o crescimento numérico da presença feminina na UBC não se traduz em equidade econômica. A manutenção da participação em apenas 10% dos rendimentos totais, aliada ao fato de apenas 12 mulheres integrarem o grupo dos 100 maiores arrecadadores, confirma a permanência de barreiras estruturais.

Os relatos de discriminação, assédio e penalização da maternidade revelavam, por sua vez, que a desigualdade não se restringia às cifras, mas permeava o tecido cultural e simbólico do mercado musical. Assim, a edição de 2025 consolida o papel da série “Por Elas que Fazem a Música” como diagnóstico crítico de um processo ainda em curso: a luta pela superação das fronteiras de gênero na indústria fonográfica brasileira.

3.10 POR ELAS QUE FAZEM A MÚSICA (2018-2025)

Ao longo das oito edições, foi possível perceber que sim, mais mulheres se associaram à UBC, mas não houve redistribuição equivalente de renda e poder. Em termos proporcionais, a participação feminina manteve trajetória lenta: 14% em

2018–2019, 15% em 2020–2021, 16% em 2022–2023 e 17% em 2024–2025. No plano econômico, o descompasso foi ainda maior: desde 2020, as mulheres receberam apenas 9–10% do total distribuído pela UBC, revelando que a presença numérica não se converteu em reconhecimento financeiro.

Figura 10 - Tabela 2018 - 2025

	2018	2025
Participação das mulheres no quadro da UBC	14% do total (13% ativas)	17% do total; 20% entre novos associados
Participação na renda total distribuída	10% (homens 90%)	10% (homens 90%)
Distribuição por função (renda)	Autoras: 62% Intérpretes: 26% Músicas acompanhantes: 10% Produtoras fonográficas: 1% Versionistas: 1%	Autoras: 73% Intérpretes: 22,5% Produtoras fonográficas: 2,5% Músicas executantes: 1,5% Versionistas: 0,5%
Top 100 arrecadadores	10 mulheres	12 mulheres (a melhor colocada está em 13º lugar)
Faixa etária predominante	31–40 anos (31%)	18–30 anos (31%)
Distribuição regional	Sudeste: 65% Nordeste: 15% Sul: 8% Centro-Oeste: 8% Norte: 1%	Sudeste: 60% Nordeste: 16% Sul: 11% Centro-Oeste: 8% Norte: 3%
Percepção de desigualdade e discriminação	Não quantificada (apenas relatos de exclusão e assimetria)	76% já sofreram discriminação; 66% relataram assédio

Fonte: Elaboração própria

Em termos percentuais, a participação feminina avançou apenas de 14% em 2018 para 17% em 2025, revelando lentidão no processo de inclusão. No plano econômico, a desigualdade foi ainda mais evidente: desde 2020, as mulheres receberam apenas 9–10% do total distribuído pela UBC, percentual que permaneceu estável até 2025. Isso demonstra que a ampliação do número de filiadas não resultou em equidade financeira.

Regionalmente, a concentração no Sudeste (60–65%) manteve-se constante, seguida pelo Nordeste (14–16%) e Sul (9–11%). À luz das mediações em

Martín-Barbero (2004), a concentração de oferta e decisão cultural em grandes centros urbanos tende a reforçar desigualdades territoriais, bem como Calabre (2015) discute a centralidade dos grandes pólos urbanos na política cultural brasileira, evidenciando como essa dinâmica reforça desigualdades territoriais.

Tal análise pode ser lida, em chave interseccional, em diálogo com questões de gênero, já que a concentração de recursos em determinados centros urbanos também limita o acesso de mulheres e minorias em outras regiões.

Do ponto de vista etário, destacou-se o rejuvenescimento do quadro feminino a partir de 2021, com a faixa 18–30 anos superando a de 31–40 anos, embora mulheres acima de 65 anos continuassem representando apenas 7%, evidenciando barreiras de permanência.

Os dados qualitativos de 2023 e 2025 reforçam que a desigualdade não se restringe às cifras. Em 2023, 85% das participantes relataram discriminação e 76% assédio; em 2025, esses índices permaneceram elevados (76% discriminação, 66% assédio e 42% discriminação por maternidade).

A composição da renda feminina evidenciou padrões consistentes. As mulheres sempre dependeram mais da interpretação do que os homens: em 2018, 26% da renda vinha dessa rubrica, contra 13% entre os homens; em 2019, a interpretação representava 27% da renda feminina, contra 14% da masculina. Esse padrão confirma o argumento de Green (1997) sobre a associação histórica da mulher à performance e não à criação.

Por outro lado, a autoria concentrou a maior parte da renda, mas em níveis sempre inferiores aos masculinos: 62% em 2018, 66% em 2019, 69% em 2020. A produção fonográfica, como veremos adiante, manteve-se como espaço de baixa inserção.

No ranking dos 100 maiores arrecadadores, a presença feminina permaneceu residual: 10 mulheres em 2017, 10 em 2019, máximo de 13 em 2022–2023, caindo para 12 em 2024. Mesmo nos anos de crescimento absoluto de filiadas, não houve ruptura nas hierarquias econômicas.

A função de produtora fonográfica é um dos indicadores mais reveladores das desigualdades de gênero.

2018: ausência quase total, sem percentual destacado

2019: apenas 4% das produtoras fonográficas eram mulheres

2020: cenário praticamente idêntico

2021–2022: crescimento para 10%, considerado o maior avanço proporcional até então

2023: retração para 7%, apesar do aumento de 17% nos cadastros de fonogramas assinados por mulheres

2025: queda para 2,5% da renda de produtoras, mesmo com aumento de 11% nos registros

Esse percurso confirma a análise de Nogueira (2022), que identifica o estúdio como espaço de poder simbólico e tecnológico historicamente masculinizado. A discrepância entre maior volume de registros e baixa remuneração evidencia que as mulheres produzem mais, mas permanecem excluídas dos circuitos de maior circulação e valor econômico. Gomes (2017) aponta que as conquistas femininas na música brasileira se deram em meio a processos constantes de resistência e também de invisibilização, especialmente nos espaços de maior prestígio técnico e financeiro.

Regionalmente, o Sudeste concentrou entre 60–65% das mulheres associadas ao longo de todo o período, seguido pelo Nordeste (14–16%), Sul (9–11%), Centro-Oeste (7–8%) e Norte (2–3%).

Na dimensão geracional, a partir de 2021 verificou-se o rejuvenescimento do quadro feminino: a faixa 18–30 anos passou a superar a 31–40 anos. Em 2024, 31% das mulheres associadas estavam na faixa de 18–30 anos e 29% entre 31–40 anos. Em contrapartida, mulheres acima de 65 anos representaram apenas 7%, evidenciando barreiras de permanência no setor.

A partir de 2023, os relatórios passaram a incluir levantamentos qualitativos sobre discriminação, assédio e maternidade.

2023: 85% relataram discriminação; 76% relataram assédio.

2025: 76% relataram discriminação; 66% assédio; 42% das mães sofreram discriminação associada à maternidade.

Esses dados confirmam que a exclusão feminina é sustentada por práticas de violência simbólica, moral e sexual, que vão além das estatísticas de renda. Esse diagnóstico é reforçado por autoras como Nogueira (2022) e Ulhôa (2014), ao apontarem a persistência de hierarquias técnico-produtivas desfavoráveis às mulheres no campo musical.

A análise dos relatórios (2018–2025) confirma que o crescimento

numérico da presença feminina não resultou em equidade estrutural. Para Green (1997, p. 45), isso se explica pela naturalização dos papéis de gênero, que vinculou as mulheres à interpretação, relegando a autoria e a produção aos homens. Frith (1996) argumenta que a indústria musical não apenas reflete valores culturais, mas também contribui para moldar hierarquias de prestígio, reforçando desigualdades. Como afirma Gomes (2017, p. 139) “as vitórias femininas na música popular brasileira foram frequentemente acompanhadas por mecanismos de apagamento e pela necessidade constante de resistência, evidenciando a assimetria estrutural de gênero no campo musical”.

Os dados qualitativos de 2023 e 2025 comprovam que a exclusão não se limita às cifras: 85% das mulheres relataram discriminação e 76% assédio em 2023, índices que permaneceram elevados em 2025 (76% discriminação, 66% assédio, 42% discriminação por maternidade).

A série Por Elas que Fazem a Música revela que a luta por equidade exige mais do que a ampliação numérica de filiadas: requer políticas afirmativas, protocolos de combate ao assédio, apoio à maternidade, estímulo à autoria e à produção técnica, e redistribuição econômica. Sem essas mudanças, a presença crescente das mulheres continuará dissociada de reconhecimento e poder efetivo na música brasileira.

No terceiro capítulo, analisamos os relatórios anuais publicados pela União Brasileira de Compositores (UBC) entre 2018 e 2025, considerados fonte primária essencial para compreender a inserção das mulheres na cadeia produtiva da música no Brasil. O capítulo combina análise quantitativa — percentuais de participação, categorias de atuação, rendimentos, recortes regionais e etários — com análise qualitativa, por meio dos testemunhos de artistas, compositoras e produtoras.

A escolha dessa série documental permite observar a evolução dos dados ao longo de oito anos, revelando avanços graduais, como o crescimento do número de filiadas, mas também permanências estruturais, especialmente na desigualdade econômica: desde 2020, as mulheres receberam apenas 9–10% do total distribuído pela UBC, apesar de representarem 16–17% dos associados. Essa disparidade confirma diagnósticos de autoras como Lucy Green (1997), Simon Frith (1996) e Nogueira (2022), que discutem a naturalização dos papéis de gênero e a exclusão das mulheres de funções de maior prestígio e remuneração.

Ao articular estatísticas e depoimentos com a literatura acadêmica, buscaremos demonstrar que a maior presença feminina não resultou em redistribuição

equivalente de poder ou de renda, reforçando a urgência de políticas estruturais de equidade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação analisou a indústria fonográfica brasileira sob o prisma das desigualdades de gênero, com base nos relatórios anuais Por Elas que Fazem a Música (UBC, 2018–2025). Partiu-se do pressuposto de que as políticas e práticas das entidades de gestão coletiva de direitos autorais influenciam diretamente não apenas a distribuição de recursos, mas também o reconhecimento simbólico e profissional de músicos, compositoras e produtoras.

Ao privilegiar o recorte de gênero, foi possível evidenciar como a estrutura do setor musical reflete e, ao mesmo tempo, reproduz as assimetrias mais amplas da sociedade brasileira.

Um dos aportes centrais do trabalho foi contextualizar essas desigualdades à luz da história da indústria fonográfica mundial. Desde o início do século XX, os espaços de poder foram configurados a partir da concentração de capital tecnológico e simbólico nas mãos de poucos agentes, em especial, as majors e seus representantes. Esse arranjo criou e consolidou hierarquias que privilegiaram determinados perfis de profissionais, majoritariamente homens, relegando às mulheres posições periféricas no processo criativo e produtivo.

Ao ser transplantado para o Brasil, esse modelo encontrou terreno fértil em uma sociedade já marcada por desigualdades de gênero, reproduzindo padrões de exclusão que permaneceram por décadas.

A análise documental demonstrou que a participação feminina na música, embora em crescimento, permanece numericamente inferior e economicamente menos reconhecida. Os relatórios confirmam que, ao longo dos anos observados, houve avanços graduais na presença de mulheres como titulares de direitos, mas esse crescimento ainda se mostra insuficiente diante da magnitude das desigualdades.

É nesse sentido que os relatórios analisados se tornam ainda mais relevantes: ao documentarem a evolução da presença feminina na indústria fonográfica brasileira, fornecem evidências de como essas hierarquias vêm sendo tensionadas, mas também mostram os limites das transformações alcançadas até aqui.

O crescimento da participação de mulheres como titulares de direitos, embora real e documentado, ainda ocorre em ritmo aquém do necessário para reduzir a distância histórica acumulada.

O fato de os dados serem produzidos por uma das entidades mais relevantes do setor confere legitimidade e relevância à pesquisa, permitindo documentar, em perspectiva histórica, as tensões e mudanças em curso.

Um aspecto relevante identificado foi a transformação gradual nos espaços de liderança. A presença de mulheres em cargos diretivos da UBC sinaliza uma mudança simbólica importante, indicando que a própria governança da indústria começa a repensar os lugares tradicionalmente ocupados por homens. Essa inflexão reforça a hipótese de que a representatividade nas instâncias decisórias é condição indispensável para alterar práticas institucionais e ampliar o reconhecimento das mulheres na cadeia produtiva da música.

No entanto, permanece clara a urgência de acelerar tais transformações. A documentação analisada mostra que a inclusão feminina no setor é real e crescente, mas em ritmo ainda lento frente à necessidade de equidade.

Como apontam os relatórios, a desigualdade se manifesta tanto na sub-representação entre os maiores rendimentos quanto nas barreiras de entrada para posições de prestígio criativo e técnico. Isso evidencia que, além da produção de dados e diagnósticos, são necessárias ações efetivas, políticas afirmativas e práticas institucionais que enfrentem a persistência de assimetrias de gênero.

Outro ponto fundamental ressaltado pela pesquisa é a necessidade de acesso das mulheres às informações técnicas da indústria musical. Conhecimentos como o cadastramento de fonogramas, códigos ISRC, a compreensão do papel de editoras e gravadoras e os trâmites de distribuição digital são elementos decisivos para a autonomia e a valorização do trabalho artístico. Quando essas informações permanecem concentradas em círculos restritos, a desigualdade de gênero se perpetua, pois muitas mulheres deixam de acessar recursos e direitos que lhes caberiam. Nesse aspecto, a democratização do conhecimento técnico configura-se como ação política essencial.

A pesquisa também mostrou que o cenário independente feminino, apesar de carregar o discurso da autonomia e da ruptura com a lógica da grande indústria, não está imune à reprodução de preconceitos e repressões típicas do sistema fonográfico tradicional.

Por outro lado, identificou-se uma mudança significativa no plano simbólico e institucional: a ascensão de mulheres a cargos de liderança na UBC e em outras entidades. Esse movimento, ainda inicial, sinaliza uma tendência de repensar os

espaços de decisão e pode ter efeito multiplicador ao abrir caminhos para que políticas de equidade sejam pensadas e aplicadas a partir de perspectivas femininas. Trata-se de um indício de que o processo de transformação está em curso, embora precise ser acelerado.

A mudança depende de uma conjugação entre informação, ação e corresponsabilidade social. É preciso que a desigualdade de gênero na música seja reconhecida não apenas como um problema das mulheres, mas como uma questão estrutural da indústria fonográfica e da sociedade. A continuidade de políticas públicas, pesquisas, debates e iniciativas institucionais é imprescindível para que novos caminhos sejam abertos, de modo a assegurar que a presença feminina avance de forma mais consistente, rápida e transformadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRÃO, Eliane Y. **Direito de Autor e Direitos Conexos.** São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2002

ABREU, Paula. **A indústria fonográfica e o mercado da música gravada – histórias de um longo desentendimento.** Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 85, p. 105-129, 2009. DOI: https://doi.org/10.4000/rccs.356

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira.** Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA MÚSICA INDEPENDENTE – ABMI. **Artistas independentes são 53% nas paradas de sucesso do streaming, revela pesquisa da ABMI.** 2019. Disponível em: https://abmi.com.br/artistas-independentes-sao-53-nas-paradas-de-sucesso-do-streaming-revela-pesquisa-da-abmi/. Acesso em: 15 abr. 2025.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA MÚSICA INDEPENDENTE – ABMI. **Streaming tem 20 milhões de assinantes no Brasil, diz estudo da ABMI.** 2022. Disponível em: https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/21722/streaming-tem-20-milhoes-de-assinantes-no-brasil-diz-estudo-da-abmi/. Acesso em: 15 abr. 2025.

BARBOSA, Denis Borges. **Direito Autoral. 3. ed.** Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017, p. 145.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. **Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública.** Brasília, DF: Presidência da República, 2020. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/l14017.htm. Acesso em: 16 set. 2024.

BRASIL. Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022. **Institui a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura.** Brasília, DF: Presidência da República, 2022. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/lei/l14399.htm. Acesso em: 16 set. 2024.

BURGESS, Richard James. **The art of music production: the theory and practice.** 4. ed. New York: Oxford University Press, 2013.

BYRNE, David. **Como funciona a música.** São Paulo: LeYa, 2012.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI.** Rio de Janeiro: FGV Editora, 2015.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes.** 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. **O gênero da música: a construção social da vocação**. Revista Brasileira de Música, v. 27, n. 2, p. 563-584, 2014.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal.** Tradução de Ana Maria H. de Macedo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COATES, Norma. **The Producer as Artist: Producing Popular Music in the 21st Century.** In: BENNETT, Samantha; BATES, Eliot (Eds.). Critical Approaches to the Production of Music and Sound. New York: Bloomsbury Academic, 2018, p. 35.

CRENSHAW, Kimberlé. **Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color**. Stanford Law Review, v. 43, n. 6, p. 1241–1299, 1991.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura.** São Paulo: Boitempo, 2000.

DINIZ, Maria Helena. **Curso de Direito Civil Brasileiro: Direito das Coisas e Direito Autoral.** 26. ed. rev. e atual. São Paulo: Saraiva, 2011. v. 7.

ECAD. **Mulheres na Música: Um panorama sobre a presença feminina no mercado da execução pública de músicas no Brasil no ano de 2023.** 2024. Disponível em: https://media4.ecad.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Report-Mulheres-na-Musica-2024.pdf Acesso em: 15 set. 2024.

ECAD — Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. Mulheres na Música 2025: **Panorama da participação feminina no mercado da execução pública no Brasil.** Rio de Janeiro: ECAD, 2025. Disponível em: https://www4.ecad.org.br/noticias/mulheres-na-musica-ecad-lanca-relatorio-com-panorama-nacional-do-mercado-feminino/ Acesso em: 16 jun. 2025.

ELLER, Cássia. *As pessoas me viam como uma cantora só de rock e blues, mas também gosto de samba. O único rótulo que admito é o de cantora popular.* O Globo – Acervo, Rio de Janeiro, 1 abr. 1994. Disponível em: https://acervo.oglobo.globo.com/frases/as-pessoas-me-viam-como-uma-cantora-so-de-rock-blues-mas-tambem-gosto-de-samba-unico-rotulo-que-admito-o-de-cantora-popular-20695125 .. Acesso em: 30 ago. 2025.

EMPRESA BRASIL DE COMUNICAÇÃO (EBC). **Festa do Disco relembra as histórias e curiosidades do álbum "Acústico MTV – Cássia Eller"**. EBC Rádios, 12 maio 2024. Disponível em: https://radios.ebc.com.br/festa-do-disco/2024/05/festa-do-disco-relembra-historias-e-curiosidades-do-album-cassia-eller . Acesso em: 30 ago. 2025.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva.** Tradução do coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017 [2004].

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo.** Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FRASER, Nancy. **A justiça social na globalização: redistribuição, reconhecimento e participação**. Lua Nova, n. 55-56, p. 7-20, 2002.

FRASER, Nancy. **Redistribuição ou reconhecimento? Classe e status na sociedade contemporânea.** In: FRASER, Nancy; HONNETH, Axel. Redistribuição ou reconhecimento? Uma controvérsia político-filosófica. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 7-88.

FRITH, S. **Performing rites: On the value of popular music.** Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GREEN, Lucy. **Music, Gender, Education.** Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **MPB no feminino: notas sobre relações de gênero na música brasileira.** Curitiba: Appris, 2017.

GOMES NETO, Manoel B.; GRANGEIRO, Rebeca R.; ESNARD, Catherine. **Mulheres na academia: um estudo sobre o fenômeno queen bee.** Revista de Administração Mackenzie (RAM), v. 23, n. 2, 2022. DOI: https://doi.org/10.1590/1678-6971/eRAMG220211.pt

GUMES, Nadja Vladi; GARSON, Marcelo; ARGÔLO, Marcelo. **“Por acaso eu não sou uma mulher?”: interseccionalidade em Luedji Luna e na cena musical de Salvador.** Cadernos Pagu, n. 67, 2023. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8673797 . Acesso em: 30 ago. 2025.

HAMMOND, John; HOROWITZ, Irving. **John Hammond on Record: An Autobiography.** New York: Ridge Press/Random House, 1977.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial.** Cadernos Pagu, n. 5, p. 7-41, 1995.

IFPI. **Global Music Report 2019: State of the Industry.** Londres: International Federation of the Phonographic Industry, 2019.

IFPI. **Global Music Report 2020: State of the Industry.** Londres: International Federation of the Phonographic Industry, 2020.

IFPI. **Global Music Report 2021: State of the Industry.** Londres: International Federation of the Phonographic Industry, 2021.

IFPI. **Global Music Report 2022: State of the Industry.** Londres: International Federation of the Phonographic Industry, 2022.

IFPI. **Global Music Report 2023: State of the Industry.** Londres: International Federation of the Phonographic Industry, 2023.

IFPI. **Global Music Report 2024: State of the Industry.** Londres: International Federation of the Phonographic Industry, 2024.

IPEA. **O setor cultural na pandemia: o teletrabalho e a Lei Aldir Blanc.** Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2022. Disponível em: https://repositorio.ipea.gov.br/bitstreams/1876244d-b73f-4fe8-b8c6-dd18525b5a2b/download . Acesso em: 16 ago. 2024.

LATIN AMERICAN INDEPENDENT MUSIC OBSERVATORY – OLMI. **Independent labels drive artists' digital success according to Latin American Independent Music Observatory report. Worldwide Independent Network (WIN)**, 2025. Disponível em: https://winformusic.org/independent-labels-drive-artists-digital-success-according-to-latin-american-independent-music-observatory-report/ Acesso em: 25 abril 2025.

MACEDO, Frederico Alberto Barbosa. **O processo de produção musical na indústria fonográfica: questões técnicas e musicais envolvidas no processo de produção musical em estúdio.** Revista Eletrônica de Musicologia, v. 11, 2006. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/12/12-Macedo-Producao.pdf. Acesso em: 13 ago. 2025.

MACHADO, Roberto Stepheson Anchiêta. **A construção do gosto musical: de Bourdieu à categorização do ouvinte e de seu cardápio sonoplástico.** Anais do VI SIMPOM, UNIRIO, 2020.

MARQUES, Miguel; BORJA, Bruno. **Desenvolvimento histórico da indústria fonográfica no Brasil.** In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 16., 2020, Salvador. Anais do 16º ENECULT. Salvador: UFBA, 2020. p. 1–15.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

MARTINELLI, Dante Pignatari. **História da música gravada.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

MIDiA RESEARCH. **State of the Independent Music Economy: Fragmentation AND Consolidation.** London: MIDiA Research, 2024. Disponível em: https://www.midiaresearch.com/blog/state-of-the-independent-music-economy-fragmentation-and-consolidation. Acesso em: 15 jun. 2025.

MIGUEL, Luis Felipe. **Dominação e resistência: desafios para uma política emancipatória.** São Paulo: Boitempo, 2018.

MONTENEGRO DOS SANTOS, Thaís. R**eflexões sobre a cantautoria latinoamericana: estudo sobre Natalia Lafourcade e suas musas.** 2019. 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música – Ênfase em Práticas Interpretativas/Canto) – Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019. Disponível em: https://dspace.unila.edu.br/server/api/core/bitstreams/66fa41dd-4656-4ef2-8be6-908c358fb491/content . Acesso em: 15 ago. 2025.

MOORFIELD, Virgil. **The producer as composer: shaping the sounds of popular**

music. Cambridge: MIT Press, 2005.

MORENO, Joyce. Entrevista a Ziraldo. 2000 Disponível em: https://www.joycemoreno.com/joyce-moreno-%E2%80%93-entrevista-1.html . Acesso em: 6 ago. 2025.

NAKANO, Davi. **A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música.** Gestão & Produção, São Carlos, v. 17, n. 3, p. 627-638, 2010.

NOGUEIRA, Isabel. **Cartas do deserto: reflexões para uma pesquisa artística feminista e decolonial.** TRANS. Revista Transcultural de Música, n. 26, 2022.

NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS FONSECA, Susan (orgs.). **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas.** Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

NOGUEIRA, Isabel Porto. **Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas.** Revista Vórtex, v. 5, n. 2, p. 1-20, 2017.

NOGUEIRA, Isabel. **Vozes, sons e herstories: tecendo a pesquisa feminista em música experimental no Brasil.** Debates, UNIRIO, n. 22, p. 53-79, dez. 2019.

NOIZE. Entrevista | **As buscas e os resgates de Luedji Luna.** 11 jul. 2018. Disponível em: https://noize.com.br/entrevista-buscas-e-os-resgates-de-luedji-luna/ . Acesso em: 30 ago. 2025.

NUNES, Pedro Belchior. **O subcampo da música eletrônica de dança em Portugal: estudo comparativo de três microeditoras independentes.** Sociologia & Antropologia, v. 11, n. 2, p. 573-597, 2021. DOI: https://doi.org/10.1590/2238-38752021v1129

OBEC/UFBA — Observatório da Economia Criativa da Universidade Federal da Bahia. **LAB nos estados e municípios: pesquisa nacional de implementação e resultados da Lei Aldir Blanc.** Boletim 2. Salvador: UFBA, 2025. Disponível em: https://obec.ufba.br/wp-content/uploads/2025/02/LAB-Boletim2_final_12fev2025.pdf . Acesso em: 16 ago. 2025.

PRADO, Bruna Queiroz. **O grito da sereia: o canto feminino como desobediência cultural.** Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2019.

PRICEWATERHOUSECOOPERS – PwC. **Global Entertainment and Media Outlook 2023–2027**. New York: PwC, 2023. Disponível em: https://www.pwc.com/outlook . Acesso em: 15 ago. 2025.

ROSA, Gilberto Assis; MANZOLLI, Jônatas. **Complexidade e criatividade no processo de produção musical em estúdio: uma perspectiva sistêmica.** Opus, v. 25, n. 3, p. 50-65, 2019.

ROSA, Laila; 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. Revista Vórtex, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 25-56, 2015.

SALAZAR, Leonardo. **Música Ltda.: o negócio da música para empreendedores.** 2. ed. rev. e ampl. Recife: Sebrae-PE, 2015. 300 p. ISBN 978-85-88135-61-1.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Natalia; MOYANO-DÁVILA, Daniela Paz. **Brechas de género y subrepresentación femenina en festivales masivos en Latinoamérica.** Ruidosa, 2025.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Natalia; MOYANO-DÁVILA, Daniela Paz. **Representación de mujeres en altos cargos de la industria de la música en Latinoamérica.** Ruidosa, 2025.

SECULT-ES — Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo. Edital de Chamamento Público – Memória e Diversidade Cultural (Lei Aldir Blanc). Vitória: SECULT-ES, 2021. Disponível em: https://mapa.cultura.es.gov.br/files/opportunity/92/edital_de_chamamento_p%C3%9Ablico_-_mem%C3%93ria_e_diversidade_cultural_-_secult_-_es.pdf . Acesso em: 16 ago. 2025.

SILVA, André Luiz Nunes da; CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de. **A transformação da produção musical independente de canções no século XXI.** Revista Tulha, Ribeirão Preto, v.10, n.1, p.247-290, jan./jun. 2024.

SILVA, Rafael de Almeida. **A oposição entre os campos de produção musical underground e popular.** Trabalho apresentado no Simpósio Brasileiro de Sociologia da Arte e da Música, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2011.

SMITH, S. L.; PIEPER, K.; CHOUETTE, **A. Inclusion in the Recording Studio? Gender and Race/Ethnicity of Artists, Songwriters & Producers across 800 Popular Songs from 2012-2020.** Annenberg Inclusion Initiative, University of Southern California, 2021. Disponível em: https://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-recording-studio2021.pdf. Acesso em: 04 out. 2024.

SOM AUTORAL – ECAD. **Relatório anual 2023.** Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: https://www.ecad.org.br/relatorio2023. Acesso em: 13 jun. 2025.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil.** São Paulo: Edusp, 2004.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; AZEVEDO, Cláudia; TROTTA, Felipe (orgs.). **Made in Brazil: Studies in Popular Music.** New York: Routledge, 2014.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. **Por Elas que Fazem a Música.** Rio de Janeiro: UBC, 2018. Disponível em: https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2018.pdf . Acesso em: 7 set. 2024.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. **Por Elas que Fazem a Música.** Rio de Janeiro: UBC, 2019. Disponível em:

https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2019.pdf . Acesso em: 7 set. 2024.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. **Por Elas que Fazem a Música.** Rio de Janeiro: UBC, 2020. Disponível em: https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2020.pdf . Acesso em: 7 set. 2024.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. **Por Elas que Fazem a Música.** Rio de Janeiro: UBC, 2021. Disponível em: https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2021.pdf . Acesso em: 7 set. 2024.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. **Por Elas que Fazem a Música.** Rio de Janeiro: UBC, 2022. Disponível em: https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2022.pdf Acesso em: 7 set. 2024

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. **Por Elas que Fazem a Música.** Rio de Janeiro: UBC, 2023. Disponível em: https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2023.pdf . Acesso em: 7 set. 2024.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. **Por Elas Que Fazem a Música 2023: Assédio e discriminação.** Rio de Janeiro: UBC, 2023. Disponível em: https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2023.pdf. Acesso em: 10 jan. 2025.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. **Por Elas Que Fazem a Música.** Disponível em: https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2024.pdf. Acesso em: 21 jan. 2025.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. **Por Elas que Fazem a Música.** Rio de Janeiro: UBC, 2025. Disponível em: https://www.ubc.org.br/anexos/publicacoes/Por-Elas-Que-Fazem-a-Musica-2025.pdf . Acesso em: 1 ago. 2025.

UNESCO. **Reshaping Policies for Creativity: Addressing Culture as a Global Public Good.** Paris: UNESCO, 2022. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380474. Acesso em: 04 out. 2024.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil.** São Paulo: Alameda, 2014.

WARNER, Michael. **Publics and Counterpublics.** New York: Zone Books, 2002.

WNYC/NPR. **Tiny Desk Meets AFROPUNK: Luedji Luna.** 10 maio 2021. Disponível em: https://www.wnyc.org/story/tiny-desk-meets-afropunk-luedji-luna/ . Acesso em: 31 ago. 2025.

ZERBINATTI, Camila Durães; NOGUEIRA, Isabel Porto; PEDRO, Joana Maria. **A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais**. Descentrada. Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género, v. 2, n. 1, e034, 2018.