

A Mulher à Margem do Choro

Comunicação

*Beatriz Rodrigues Nascimento
Universidade Federal de Juiz de Fora
beatriz.rnascimento@gmail.com*

Resumo: Este artigo visa problematizar a ausência significativa da mulher instrumentista nas rodas de choro. Através de fatores históricos, culturais e sociais, analiso o contraponto entre o machismo estrutural e o aprendizado da mulher musicista, sua interação nas rodas, sua relação com os demais músicos e suas dificuldades. Uma entrevista com uma musicista e frequentadora de rodas de choro de Juiz de Fora – MG, foi realizada para analisar como se deu seu processo de aprendizagem e inserção no choro, diante de um panorama historicamente silenciado. As análises da entrevista mostraram como as questões de gênero influenciam na inserção de uma mulher em rodas de choro, revelando preconceitos e obstáculos como a necessidade de ser sempre muito melhor para obter um mínimo de reconhecimento, além de dificuldades relacionadas às tarefas usualmente ligadas à mulher no casamento e na maternidade. Além disso, foi possível observar estratégias de ensino e aprendizagem tanto formais quanto informais, que evidenciaram a roda de choro como um local propício para a aprendizagem informal de música.

Palavras-chave: Roda de Choro, mulheres na música, estudos de gênero.

Notas introdutórias

Comecei a frequentar as rodas de choro em 2016, depois de participar das aulas da Escola Portátil de Música e da Casa do Choro, no Rio de Janeiro. Após um estudo realizado para a disciplina “Ensino de Música em Outros Contextos Educativos” do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Juiz de Fora, no qual eu abordei o aprendizado de música em uma roda de choro tradicional comparado a uma roda didática, ambas realizadas em Juiz de Fora, notei a ausência significativa de mulheres em relação ao número de homens que frequentavam as rodas. Decidi dedicar minha monografia de

conclusão de curso a esse tema, diante da inquietação que se seguiu à percepção da ausência feminina nas rodas de choro.

Esse artigo traz as primeiras aproximações de pesquisas que relacionam a presença da mulher na música, sobretudo na música popular brasileira, e a análise de uma das entrevistas semi estruturadas realizadas com participantes das rodas em Juiz de Fora.

As rodas de choro são ambientes que estimulam a prática social, com regras constituídas pela comunidade, que proporcionam aprendizados através da troca de experiências dos participantes: “um espaço de resistência, de luta e de conhecimento da própria cultura” (FIORUSSI, 2012, p. 51). Em geral, os artigos e teses encontrados que relatam a questão social das rodas, retratam a mulher como ouvinte ou cantora, assim como relata Azevedo (2017, p. 126): “sempre há a presença significativa de mulheres que apreciam o choro. Contudo, a presença masculina ainda é majoritária”. Viana (2011, p. 49) corrobora, afirmando: “temos visto a manutenção deste padrão, onde é escassa a presença de musicistas. E quando elas estão nesta atividade ocupam posições que são tradicionalmente aceitas como femininas, como tocar piano, cantar e ensinar música”.

Rosa et alii (2014) também destacam a escassez da presença feminina na música ao buscar por trabalhos que abordam o tema de maneira ampla: “poucos foram os trabalhos encontrados que de alguma forma dialogam com os estudos de gênero, feminismos, raça/etnia, sexualidades ou mesmo que trazem a produção musical das mulheres em primeiro plano” (ROSA, et alii, 2014, s.p). As autoras do artigo citado nos mostram que a problemática da questão não só vem das rodas de choro, como este artigo pretende focar, mas de toda uma questão social que perpassa a produção musical. Neste sentido, ao abordarem o papel da mulher musicista analisado desde a chegada da Família Real Portuguesa no Brasil, quando não eram bem vistas socialmente ao exercer papéis relacionados à arte, Freire e Portella (2013, s.p.) ressaltam que “raramente elas podem ser percebidas como compositoras, instrumentistas ou regentes, sendo pouco mencionadas na literatura especializada”.

Desta forma, a presença da mulher na música foi prejudicada historicamente diante do sistema patriarcal que fomos inseridos. Como Gomes e Piedade (2010) descrevem, “a

figura feminina aparece constantemente subjugada aos valores morais de uma sociedade onde o papel da mulher deve ser o da parte submissa” (GOMES, PIEDADE, 2010, p. 5).

Nessa perspectiva, este artigo pretende abordar a questão da (não) presença da mulher nas rodas de choro de Juiz de Fora, e está estruturado da seguinte forma: apresento brevemente uma problematização da temática relacionada ao papel da mulher na música em seu contexto geral, a fim de identificar as dificuldades e as invisibilidades causadas pelas questões de gênero na sociedade; em seguida, para localizar a discussão no contexto de Juiz de Fora, trago dados da análise da entrevista de uma frequentadora das rodas de choro da cidade, destacando não só as questões de gênero como também aspectos relacionados ao ensino e a aprendizagem de música.

É importante deixar claro que o conteúdo aqui apresentado parte do contexto em que estou inserida, da vivência como mulher branca, de classe média, brasileira, cisgênero. Na esfera da graduação, dedico-me aos estudos e à pesquisa de mulheres no campo da música brasileira, em especial no choro e para isso investigo os diferentes contextos sociais, de raça e classe que envolvem a mulher, e as perspectivas ligadas às realidades históricas que estamos submetidas e que influem diretamente sobre a nossa inserção nos espaços.

A Mulher na Música

“Desejo mostrar ao mundo, a errônea presunção tanto como pode a arte musical, de que só os homens possuem os dons da arte e do intelecto e de que estes dons nunca são atributos da mulher...” (MaddalenaCasulana)

O papel da mulher branca ocidental na humanidade é cerceado a atribuições vinculadas ao casamento e à maternidade. Segundo Nabais (2008), “(...) durante muitos séculos, sempre estiveram destinados ao homem todos os ofícios mais condizentes com o fenótipo da sua estrutura morfológica, de início, representada na figura do nómada, (...) do guerreiro” (NABAIS, 2008, s.p). Ainda segundo o autor, a mulher passa a exercer atividades trabalhistas a partir da Revolução Industrial; e só após a Segunda Guerra, no período globalizado, a mulher passa a ter mais acesso ao estudo como cursos médio-superiores, especializações, etc. – podendo-se inserir cada vez mais no mercado de trabalho, mesmo tendo seus salários inferiores em relação aos dos homens.

Na música da Idade Média, entre músicos e compositores homens da história, a monja beneditina Hildegard Von Bingen (1098 – 1179) se destaca como compositora, “(...) considerada uma das mais importantes compositoras de todos os tempos” (NABAIS, 2008, s.p). Na Renascença, ainda segundo Nabais (2008), o homem passa a assumir o destaque nas artes em geral, existindo “(...) poucas mulheres que se destacam, entre elas Francesca Caccini (1587 – c.1640), mais conhecida, entre outros motivos, por ser a primeira compositora de sempre” (NABAIS, 2008, s.p). Além desta, o autor também cita Leonora Duarte (1610 – 1678), também compositora e solista. Apesar do destaque das poucas compositoras e instrumentistas anteriormente citadas por Nabais (2008), a mulher era considerada até então como desprovida de qualidades intelectuais e emocionais necessárias para o aprendizado e para o conhecimento, podendo estes serem prejudiciais às capacidades primordiais da maternidade. No entanto, as mulheres eram julgadas como tendo pouca dignidade caso se tornassem solistas ou intérpretes “(...) em espaços onde até aí os homens tradicionalmente dominavam, como seriam as orquestras e os salões de ópera, melhor dito, a arte da música estava-lhes vedada como modelo respeitável de profissão.” (NABAIS, 2008, s.p). Esta se torna, para o autor, uma das explicações para os raros nomes de mulheres citados na história da música até o século passado. E, mesmo quando o papel da mulher musicista torna-se mais participativo e mais aceito na sociedade, suas composições e obras raramente são publicadas ou tocadas em concertos.

Já na América Latina, Zerbinatti et alii (2018) destacam o contexto social e histórico da região que “(...) afeta diretamente os mecanismos de inclusão e exclusão das mulheres do continente, (...) interferindo diretamente na condição de extrema desigualdade que prejudica em especial as mulheres, e, ainda mais, as mulheres não-brancas” (ZERBINATTI et alii, 2018, p. 04). As autoras relacionam os episódios históricos e o sistema desigual e excludente da região às “(...) produções sobre mulheres, gênero, feminismos e música no Brasil”, mostrando que deve-se, também neste caso, “(...) ter no horizonte opressões, subalternizações, desigualdades, exclusões, assimetrias e marginalizações múltiplas” (ZERBANATTI et alii, 2018, pg. 06).

No entanto, as autoras consideram o aumento significativo, entre os anos 2000 e 2010, do número de pesquisas voltadas para a produção de mulheres na música e na

composição. Consideram também que o aumento do interesse por essas produções está relacionado à chamada “quarta onda feminista”, ligada diretamente à, por exemplo:

(...) sanção das duas primeiras leis que combatem diretamente violências de gênero contra mulheres (Lei Maria da Penha – Lei 11340/06, e, Lei do Feminicídio – 13.104/15); eleição e reeleição de nossa primeira presidenta da república (Dilma Rousseff, em 2010 e 2014); grandes manifestações de mulheres (Marcha das Mulheres, Marcha das Mulheres Negras, Marcha das Margaridas, Marcha das Vadias, Primavera das Mulheres, #8M – Greve Internacional De Mulheres, entre várias outras (...)) (ZERBANATTI, et alii, 2018, p. 06).

As autoras observaram e listaram o aumento de grupos de pesquisas nas universidades ligados ao tema que correlaciona a mulher na música.

Por fim, Zerbanatti et alii (2018) concluem que as questões de gênero estão situadas e “em relação [direta] com o campo da música, que é, ainda hoje, predominantemente masculino, branco, androcêntrico, eurocêntrico, marcado pela constante e crônica exclusão e silenciamento de mulheres (...) (ZERBANATTI et alii, 2018, p. 10).

Paralelo a tudo que se desdobra até aqui, no campo da música, da presença e da invisibilização histórica da mulher no campo das artes, sobretudo da música, considero a fala da pesquisadora Gerda Lerner (2019) para concluir esta seção:

Há milênios, as mulheres participam do processo da própria subordinação por serem psicologicamente moldadas de modo a internalizar a ideia da própria inferioridade. A falta de consciência da própria história de luta e conquista é uma das principais formas de manter as mulheres subordinadas (LERNER, 2019, p. 268).

Diante do processo histórico e moral do qual a mulher é submetida, mesmo sendo positivo o aumento de mulheres instrumentistas e compositoras nos últimos anos, como afirmam Zerbanatti et alii (2018), quantas de nós nos interessamos em participar das rodas de choro, mas fomos desestimuladas diante das barreiras impostas pelo sistema opressor e machista em que estamos inseridas? Até que ponto nosso saber e aprendizado musical são influenciados e interferidos pela nossa “ideia da própria inferioridade”?

A partir dessas inquietações, apresento a análise da entrevista com uma participante das rodas de choro em Juiz de Fora, de maneira a revelar traços de como essa problemática se manifesta em um contexto específico.

A Mulher no cenário do Choro em Juiz de Fora

Como dito anteriormente no início deste artigo, há quatro anos comecei a frequentar semanalmente as rodas de choro da cidade como cavaquinista e violonista. Nos primeiros meses, notava que a minha insegurança de estar naquele ambiente estava para além da minha insegurança com a técnica do meu instrumento junto ao que estava sendo executado na roda. Além de eu ser uma das únicas, ou a única, musicista presente ali, percebia que, de certa forma, existia uma diferença sutil - às vezes oculta, disfarçada e às vezes não tão oculta e disfarçada assim - na maneira como a mulher instrumentista era recebida nas rodas. Foi então quando as primeiras perguntas começaram a surgir, a partir de uma principal: por que sou a minoria aqui?

Para responder a esta questão, iniciei uma pesquisa que busca investigar a (não) presença da mulher nas rodas de choro de Juiz de Fora. A metodologia empregada parte de uma abordagem qualitativa, e a coleta de dados se deu a partir de entrevistas semi estruturadas realizadas com musicistas e participantes das rodas de choro. Todas as colaboradoras assinaram um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. O roteiro utilizado foi elaborado a partir de leituras efetuadas sobre a temática desenvolvida em diálogo com as questões que norteiam a pesquisa. Nos limites deste texto, apresento a análise da primeira entrevista realizada.

A entrevista foi realizada virtualmente com a participante durante o período pandêmico de 2020, e posteriormente transcrita para a realização deste artigo. Foram abordados tópicos como: “Há quanto tempo você frequenta rodas de choro e o que te motivou a frequentar?”; “Já se sentiu constrangida por ser uma das únicas mulheres presentes nas rodas?”; “Já deixou de ir a alguma roda por não se sentir à vontade?” e “como é ser uma mulher instrumentista? Quais os desafios? Existem obstáculos diferenciados no mundo da música por ser mulher?”.

A entrevistada é uma violonista, cavaquinista e professora do Conservatório da cidade, com mais de vinte anos de carreira. Para manter seu anonimato, será retratada aqui com o pseudônimo Flora.

A análise da entrevista resultou na organização de 04 (quatro) categorias, quais sejam: a mulher instrumentista e seus desdobramentos; a dificuldade de se inserir nas rodas; a roda de choro como um local de aprendizagem e, por fim, processos de ensino e aprendizagem de música.

Dentro da primeira categoria intitulada “mulher instrumentista e seus desdobramentos”, vale destacar de onde veio a primeira motivação que Flora teve para começar a frequentar as rodas de choro: suas alunas, mulheres: “Eu fui levada por alunas, (...) e a partir dali eu não parei mais.” É de grande relevância, na conjuntura desta pesquisa, observar a influência de mulheres para outras mulheres, como ressalta a pesquisadora Lerner (2019):

A formação de uma consciência de grupo de mulheres deve ocorrer ao longo de diferentes linhas. Essa é a razão pela qual formulações teóricas apropriadas a outros grupos de oprimidos são tão inadequadas ao explicar e conceituar a subordinação das mulheres (LERNER, 2019, p. 268).

Ao ser questionada se já se sentiu constrangida pelo fato de ser a única - ou uma das únicas mulheres - presente nas rodas, Flora responde: “Muitas vezes!”; e afirma que um dos constrangimentos parte do “foco de atenção” pelo simples fato de ser mulher: “por eu ser uma mulher, todo mundo queria saber ‘o que a Flora vai fazer’”.

A entrevistada afirma também que, além deste fato, “o estigma de ‘professora de música’ era muito pesado”, deixando claro que existe uma cobrança externa, mas também interna, por ser professora e frequentar um ambiente musical novo, que ela ainda não dominava: “o choro como roda era uma coisa nova [para mim]”. Além disso, Flora relata também que “sentia que não correspondia o que eles queriam”. Ela era cobrada para acompanhar ao violão, porém sua prática é a de violão solista – e, mesmo quando ia fazer o violão solo, se sentia constrangida por não conseguir se impor musicalmente: “e a hora que eu fazia solo, eu percebia que às vezes o pandeiro me puxava pra frente, não queria fazer no meu andamento, isso me constrangia bastante, e aí eu parava”. Tudo isso nos leva a questionar: existe mais cobrança nesses ambientes pelo fato dela ser uma mulher? Seria diferente se fosse um homem solista determinando o andamento?

Viana (2011) nos fala sobre a presença da mulher musicista ser mais frequente em instrumentos como o piano, canto e no ensino de música. Esse pensamento

está relacionado à percepção da Flora quando ela afirma que “não tinha muita referência sobre a mulher como musicista”, assim, lecionar música foi sua primeira opção, ao mesmo tempo que “não entendia como a maioria das colegas de trabalho, do Conservatório, por que não eram musicistas?”.

E, mais uma vez, a entrevistada deixa claro o fato de que foi influenciada por outras mulheres: “eu fui aprender com as amigas no Rio (...) que existia uma outra forma de pensar em música (...), depois fui ver isso na Escola Portátil, como as mulheres se posicionam”. Reafirmando aqui a importância da influência de mulheres para outras mulheres, já comentada neste artigo anteriormente.

Outro ponto marcante mencionado pela entrevistada dentro desta categoria foi que, ao ser questionada se existem obstáculos diferenciados no mundo da música por ser mulher, Flora responde: “eu acho que a cobrança, você tem que ser muito boa. Muito boa, ou gostosa, né? Porque você vai ter que fazer cara feia, de brava, pra não sofrer assédio também.” Ela evidencia aqui a objetificação da mulher, e, com isso, um desgaste físico, moral e psicológico para evitar assédio, sendo obrigada a criar uma defesa contra os efeitos do machismo estrutural, o que não ocorre usualmente com os homens. Até que ponto essa problemática interfere no aprendizado musical das mulheres?

Além do assédio, Flora comenta o fato de que a mulher tem que ser extremamente boa naquilo que ela faz, dizendo que é uma das poucas maneiras de poder ser respeitada por aquilo que executa. Ainda sobre essas questões, Flora nos diz que “a maior diferença, talvez, [em relação aos homens, é] vencer esse obstáculo e você se sentir confortável pra mostrar a que veio, o que você tá fazendo ali”.

Ainda se referindo aos desdobramentos citados aqui pelo fato de ser uma mulher instrumentista, Flora também cita as barreiras enfrentadas diante do casamento e da maternidade: “eu acho que as oportunidades, as atribuições de uma mãe, de uma mulher (...) eu posso dizer que um casamento [meu] acabou por causa de ciúme, cobrança porque eu tava estudando”. Ela mostra como precisou conjugar – sem sucesso – seus estudos de música às cobranças vindas do marido em relação aos cuidados da casa e dos filhos.

Por fim, concluo esta categoria citando mais uma fala da entrevistada: “eu estava nos anos oitenta, me tornando musicista, eu não percebia o peso de um preconceito ou de

uma carga machista porque a minha vida era isso o tempo todo. E às vezes eu podia estar sendo vítima de alguma coisa que nem eu dava conta.” Fica claro, aqui, a naturalização desses preconceitos e barreiras, e o quanto a informação e o diálogo, em seus processos políticos, são importantes e transformadores em esferas tanto individuais como sociais, acarretando uma série de modificações que empoderam a mulher e sua estrutura coletiva.

A segunda categoria, a qual intitulei “a dificuldade de se inserir nas rodas”, aborda a dificuldade da entrevistada em dialogar com a estrutura e os processos de socialização das rodas de choro. Já foi citado aqui a ocasião em que Flora não foi respeitada musicalmente quando solava em um andamento confortável para ela, enquanto o pandeirista tentava acelerá-lo, à revelia.

A musicista relata, ainda, como foi a sua transição de instrumento, do violão para o cavaquinho: “enquanto aprendiz de cavaquinho eu comecei a me sentir muito mais confortável porque não havia cobrança nenhuma de nada: ‘a Flora não toca cavaquinho, a Flora é violonista e tá com o cavaquinho na mão, não vai fazer nada mesmo’”. Foi necessário trocar de instrumento para tentar se sentir mais confortável na roda: por ser iniciante no cavaquinho, as cobranças diminuía e havia maior condescendência com ela.

Isso nos permite refletir sobre as relações entre os processos de ensino e aprendizagem no universo erudito (do qual ela faz parte, como violonista) e no popular (no qual ela decide se inserir). Flora sente que é necessário construir novas práticas, diferentes daquelas que ela já havia incorporado (e bloqueado) em sua formação violonística: “[n]o cavaquinho, eu passei a ter outra relação com a música também, que eu não conseguia com o violão, que era ‘pegar na orelha’, era ler no braço do violão, uma história de prática que eu nunca tive”. Prática essa inserida no que Green (2012, p. 68) chamou de “práticas de aprendizagem informal em música”.

Isso nos leva à terceira categoria intitulada aqui como “a roda de choro como um local de aprendizagem” – aprendizado que podemos entender como próprio (ainda que não exclusivo) do universo informal, de acordo com as denominações de Lucy Green (2012). Nesta perspectiva, a própria entrevistada afirma, “a minha prática sempre foi o violão solo, eu sempre estive na academia, sempre voltada à parte formal da música. E ali, pra mim, as rodas de choro eram um aprendizado”.

De acordo com Green (2012), no aprendizado formal, “os alunos seguem uma progressão do simples ao complexo, que quase sempre envolve um currículo, um programa do curso, exames com notas, peças ou exercícios especialmente compostos” (GREEN, 2012, p. 68), diferenciando-se do aprendizado das rodas, em que, segundo Cazes (2011), “para que um chorão possa exercer de maneira mais aprofundada a sua paixão pelo Choro, precisa de outros chorões para partilhar, tocar e ouvir compartilhadamente” (CAZES, 2011, p.87). Esse autor afirma, ainda, que os músicos de sua geração “sempre procuraram memorizar repertório” (CAZES, 2011, p. 72) a partir de práticas informais de aprendizagem de música. Segundo Green (2012, p. 68), “isso ocorre consciente e inconscientemente por meio de aprendizagem entre pares envolvendo discussão, observação, escuta e imitação uns dos outros”.

Nesse sentido, Flora afirma ter dificuldades com o aprendizado informal das rodas, “porque acompanhar e pegar de ouvido não era uma experiência ainda pra mim”. E completa: “as rodas eram o momento que eu me fiz aluna de novo”, mostrando aqui o potencial das rodas como locais de ensino e aprendizagem informais de música.

Na última categoria desta análise, “os processos de ensino e aprendizagem de música”, são evidenciadas algumas estratégias de Flora em sua inserção nas rodas de choro. Ela afirma que, mesmo reconhecendo as rodas como um local propício à aprendizagem musical, com características diferentes daquelas a partir das quais havia se formado violonista, a musicista também optou por caminhos formais para se inserir nas rodas de choro: “eu fiz umas oficinas de cavaquinho, e isso me deixou mais confortável (...) a primeira professora foi a Ana Rabello, e ela passava exatamente aquilo que eu precisava (...), era como se eu estivesse tendo as primeiras aulas de violão (...) eu já tinha sacado isso, até como professora, mas eles falavam a linguagem que eu queria”. Logo, paralelamente aos importantes aprendizados a partir de práticas informais de aprendizado de música, Flora recorre ao ensino formal de cavaquinho como possibilidade de complementar e enriquecer a sua atuação.

Segundo Cazes (2011), esse conflito entre o aprendizado formal e informal é presente nas rodas de choro, principalmente na primeira fase que vai de 1870 a 1932, o autor caracteriza em dois grupos, são eles:

Os solistas – músicos com alguma instrução musical formal, leitores de música, em sua maioria sopristas e eventualmente bandolinistas (...). Os acompanhadores – músicos não leitores de música e que desenvolveram a prática do acompanhamento de ouvido através da tentativa com erro e acerto, no ambiente da roda de choro (CAZES, 2011, p. 68).

O autor afirma ainda que, “aos poucos, instrumentistas do violão e do cavaquinho foram estudar harmonia funcional, normalmente no intuito de desenvolver a prática de arranjo e de se habilitar para a improvisação” (CAZES, 2011, p. 72). Esse é um contexto histórico das rodas que se relaciona com o processo individual do aprendizado da musicista Flora, que alega ainda que, ao contrário dela, suas amigas professoras do Conservatório “todas pararam de estudar”, o que nos leva a pensar que as rodas de choro despertam e/ou contribuem com o interesse individual de cada um em continuar a aprender: tanto a partir de novas práticas, típicas desse contexto, como seguindo caminhos formais de aprendizado fora das rodas para se incluírem nelas com melhor desempenho em seus instrumentos.

Notas Finais

A partir da análise da entrevista, e do cenário delineado pelo diálogo com a literatura, pode-se entender que, mesmo existindo dificuldades de inserção e aprendizado nas rodas de choro que independem da questão de gênero, a mulher instrumentista encontra mais dificuldades de se inserir nesse ambiente majoritariamente masculino.

Os diversos motivos apresentados aqui nessa pesquisa mostram que o machismo estrutural, que está estruturalmente entranhado na sociedade e acompanha as mulheres em todos os âmbitos de sua vida, influencia também – como não poderia deixar de ser – nas rodas de choro.

Além dos obstáculos enfrentados por Flora, pôde-se explorar, ainda, aspectos relacionados à educação musical que estão presentes nas rodas, entendidas como locais privilegiados de aprendizagens informais que coexistem e se beneficiam de estratégias de aprendizado formal de instrumentos musicais.

A pesquisa aqui apresentada será ampliada e aprofundada no trabalho de conclusão do curso da graduação, que contará com a análise das entrevistas de outras seis

mulheres frequentadoras de rodas de choro. Espera-se que este trabalho possa ajudar na compreensão e no debate relativo às questões de gênero discutidas nesse artigo, bem como em relação aos processos de educação musical por elas permeados, visando contribuir para a transformação desse cenário.

Referências

AZEVEDO, Alexandre Santos de. *A cena atual do choro em Aracaju: discursos e identidades*. 2017. 202 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

CAZES, Henrique Leal. Os chorões e a roda: ambiência, práticas musicais e repertório nas rodas de choro. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXIX, 2019, Pelotas – RS. *Anais*. Pelotas: UFPel, 2019. p. 1 – 8.

FIORUSSI, Eduardo. *Roda de choro: processos educativos na convivência entre músicos*. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação). São Carlos: PPGE, UFSCar, 2012.

FREIRE, V.L.B.; PORTELA, A.C.H. Mulheres compositoras: da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, I.P.; FONSECA, S.C. (Org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. ANPPOM – Pesquisa e música no Brasil. v. 3, 2013. p. 279-302.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; PIEDADE, Acácio Tadeu Camargo. *Música, Mulheres, Territórios: uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis*. *Revista Música e Cultura*, Florianópolis, n. 5, p. 01-15, 2010.

GREEN, Lucy. *Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula*. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 20, n. 28, p. 61-80, 2012.

LERNER, Gerda, 1920 – 2013. SELLERA, Luiza (trad.). *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019

NABAIS, João-Maria. A história esquecida da mulher na música. *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 2 de Junho de 2008. Suplemento Artes e Letras. Disponível em: <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nabais-Historia_Mulher_Musica.pdf>. Acesso em 31 de agosto de 2020.

ROSA, Laila et al. *Rompendo com silenciamentos: cantando gênero, raça e sexualidade na produção de conhecimento sobre mulheres e música no Brasil*. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 10., 2014, Salvador. *Anais*. Salvador: [s.i], 2014. p. 1 - 12. Disponível em: <https://www.academia.edu/15634829/ROMPENDO_COM_OS_SILENCIAMENTOS_CANTANDO_G%C3%8ANERO_RA%C3%87A_E_SEXUALIDADE_NA_PRODU%C3%87%C3%83O_DE_CONHECIMENTO SOBRE MULHERES E M%C3%9ASICA_NO_BRASIL>. Acesso em: 31 de agosto de 2020.

VIANA, Luciana Alves. *Do Regional ao Choro Elétrico: convenções, redes e identidade no trabalho musical dos chorões*. 2011. 156 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

ZERBINATTI, C. D., NOGUEIRA, I. P. y PEDRO, J. M. *A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. Descentrada*, v. 2 n. 1, e034. Disponível em: <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe034>. Acesso em 31 de agosto de 2020.