

Trajatória musical, mulheres no carimbó e feminismos

MODALIDADE: PÔSTER

SUBÁREA: Etnomusicologia

Ingrid Rafaella Marques Corrêa
UEPA
ingrid.correa@aluno.uepa.br

Resumo: Este trabalho explora a invisibilidade das mulheres na música, particularmente no carimbó, através de uma metodologia qualitativa que combina etnografia e grupos focais. A pesquisa se fundamenta em teorias feministas e interseccionais, buscando reconhecer e valorizar as experiências e saberes de mulheres que, historicamente, foram marginalizadas. Autoras como Joan Scott e Kimberlé Crenshaw oferecem suporte teórico para a análise das dinâmicas de poder e das intersecções entre gênero, raça e classe. A pesquisa foi realizada com participantes do grupo Manas do Zimba, onde foram discutidas coletivamente as práticas musicais e as percepções de gênero. Os dados foram analisados por meio da apreciação de conteúdo, revelando temas recorrentes nas narrativas das participantes. Os resultados demonstram como as experiências das mulheres na música desafiam as normas patriarcais e contribuem para uma historiografia mais inclusiva. A conclusão reafirma a importância do reconhecimento das vozes femininas na música, promovendo um espaço que valorize suas contribuições e fortaleça a luta por equidade. Assim, este trabalho não apenas denuncia desigualdades, mas também propõe ações concretas para transformar a prática musical e educacional.

Palavras-chave. Feminismos. Trajetória Musical. Mulheres no Carimbó.

Musical trajectory, women in carimbó and feminisms

Abstract. This study explores the invisibility of women in music, particularly in carimbó, using a qualitative methodology that combines ethnography and focus groups. The research is based on feminist and intersectional theories, seeking to recognize and value the experiences and knowledge of women who have historically been marginalized. Authors such as Joan Scott and Kimberlé Crenshaw provide theoretical support for the analysis of power dynamics and the intersections between gender, race, and class. The research was conducted with participants from the Manas do Zimba group, where musical practices and perceptions of gender were discussed collectively. The data were analyzed through content assessment, revealing recurring themes in the participants' narratives. The results demonstrate how women's experiences in music challenge patriarchal norms and contribute to a more inclusive historiography. The conclusion reaffirms the importance of recognizing female voices in music, promoting a space that values their contributions and strengthens the struggle for equity. Thus, this work not only denounces inequalities but also proposes concrete actions to transform musical and educational practices.

Keywords. Feminisms. Musical Trajectory. Women in Carimbó.



O começo em música

Enfatizar a importância de reconhecer e valorizar os saberes localizados e as experiências específicas de diferentes grupos e pessoas, nos dá a possibilidade de se deparar com uma abordagem que se alinha com as discussões sobre interseccionalidade e a crítica às narrativas hegemônicas. Ressalto que a objetividade científica não é um estado fixo, mas uma construção que deve ser continuamente questionada e revisitada, levando em consideração as múltiplas vozes e contextos que compõem a realidade. Essa perspectiva é fundamental para o desenvolvimento de uma epistemologia mais inclusiva e reflexiva, que possa abarcar a diversidade das experiências humanas.

O relativismo e a totalização são, ambos, "truques de deus", prometendo, igualmente e inteiramente, visão de toda parte e de nenhum lugar, mitos comuns na retórica em torno da Ciência. Mas é precisamente na política e na epistemologia das perspectivas parciais que está a possibilidade de uma avaliação crítica objetiva, firme e racional (Haraway, 2009, p. 24)

Sendo assim, volto no tempo para o ano de 2014, quando ingressei na faculdade de música da Universidade Federal do Pará (UFPA), sendo uma jovem oriunda do interior. Desde os primeiros dias, percebi uma disparidade acentuada entre o número de mulheres e homens nas turmas de música da instituição naquele ano. Embora eu ainda não tivesse refletido profundamente sobre essa questão, sentia que minha presença naquele ambiente representava uma oportunidade singular, uma vez que poucas mulheres teriam a chance de vivenciar tal experiência em suas trajetórias profissionais. Recordo-me de uma frase que nos foi dirigida, a nós, estudantes mulheres do curso de graduação em música: “Estudem enquanto podem, porque, após o casamento, a criação de filhos e as responsabilidades do lar, será desafiador continuar a vida acadêmica.” Essa afirmação ressoou fortemente em minha vida, como se tivesse deixado uma marca indelével, sugerindo que eu, enquanto mulher, deveria optar entre a busca pelo conhecimento e o cuidado com a família. Apesar desse impacto, consegui perseverar na música e concluir a graduação. É importante destacar que essa fase acadêmica foi um período ímpar de aprendizado, durante o qual novos horizontes se abriram diante de mim, revelando caminhos e perspectivas para compreender o mundo por meio da música. Após quatro anos de formação, fui a única mulher em minha turma de formatura.



Por muito tempo, acreditei que meus primeiros contatos com a música estivessem intrinsecamente ligados à minha introdução formal ao ensino musical, que ocorreu por volta dos 12 anos, na escola de música municipal de Santarém Novo. No entanto, percebo que meu envolvimento com a música começou muito antes, nas canções de ninar entoadas por minha mãe, por meu pai e por minhas tias, enquanto embalavam-me na rede, amarrada sob a barraca no quintal de nossa casa de taipa. As cantigas de roda que eu cantava enquanto brincava na rua com minhas amigas e as músicas aprendidas na escola com as professoras do ensino fundamental também foram fundamentais nessa trajetória. Esses aprendizados e vivências refletem-se em minha prática musical e na pessoa que me tornei.

Uma memória que guardo com especial carinho é a celebração dedicada a Santa Maria, realizada no último dia do mês de maio. Esta data era amplamente aguardada pela comunidade, com as jovens ensaiando as músicas para homenagear a santa e coroar sua imagem. Eram dias de intensos ensaios, durante os quais aprendíamos a cantar os versos, decorando as letras e melodias. Ao final, a jovem que se destacava pela habilidade vocal tinha a honra de coroar a imagem da santa. Esses ensaios eram conduzidos pela Sra. Arcelina Loureiro, popularmente conhecida por tia Lula. Ela preservou por muitos anos a tradição da coroação da padroeira.

Além disso, tia Lula era responsável pela manutenção da tradição dos cordões de pássaros juninos¹, ensaiando com os jovens e adultos da comunidade. Ela se dedicava a ensinar as canções e os diálogos das comédias, guardando em seus cadernos manuscritos as obras de diversos cordões de pássaros. Tive o prazer de participar da última apresentação que ela ensaiou, o cordão da "Ave do Paraíso", em 2010. Fui uma das personagens que representaram os indígenas. Para mim, essa experiência foi singular e transformadora, marcando meu primeiro contato com a cultura popular. Durante os ensaios, ficava admirada com a capacidade de tia Lula de reter em sua memória todas as melodias da brincadeira, incluindo os solos dos instrumentos de sopro, que ela chamava de "estribilho". Assim, naquele ano, o cordão junino Ave do Paraíso foi a principal atração junina da cidade. Sentíamos-nos extremamente

¹ "O Pássaro Junino reúne gêneros melodramáticos, comédias e operetas que integram diferentes linguagens artísticas, tais como a dança, a poesia e a música. Trata-se de "uma bricolagem das mais disparatadas linguagens: o melodrama, que ali chegou através do repertório encenado pelo teatro de prosa, a partir do século XIX" (Jorge; Amaral, 2025, p. 2)



importantes ao percorrer as ruas, enquanto as pessoas admiravam as alegorias, os adereços, as canções e a beleza da apresentação.

O meio

Durante minha jornada musical, um dos momentos mais significativos foi incentivado por minha mãe, que sempre se dedicou à prática de rezas e novenas nas residências da comunidade ou na pequena igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição. Recordo-me de um dia em que não havia ninguém disponível para cantar durante uma novena; foi nesse momento que minha mãe me incentivou a pegar o microfone, apesar da minha timidez e do medo diante da plateia. Gradualmente, comecei a soltar a voz, cantando ladainhas dedicadas aos santos e cânticos nas celebrações. Com o passar do tempo, percebi a ausência de um instrumento harmônico que pudesse acompanhar as vozes, o que me levou a dedicar-me ao aprendizado do meu primeiro instrumento de cordas: o violão. A partir desse momento, passei a acompanhar as músicas das missas e das novenas.

Minha mãe também me matriculou na escola de música municipal, onde iniciei meus estudos em teoria musical, utilizando o tradicional método Bona para aprender a solfejar as notas e suas respectivas alturas. Após esse período inicial, fui integrada ao grupo de flautas doces, onde permaneci por dois anos antes de ser promovida a um grupo de sopros. Comecei tocando clarinete, embora meu desejo fosse tocar saxofone alto. Entretanto, fui informada de que o saxofone alto não era um instrumento considerado apropriado para meninas, sendo visto como mais adequado para os meninos. Nesse momento, compreendi que havia uma determinação de gênero associada a cada instrumento musical. Por exemplo, não havia observado mulheres tocando trompete ou trombone até visualizar uma apresentação de bandas fora do município, anos depois.

Neste estágio da minha trajetória, minha prática musical se dividia entre a banda municipal e o grupo de canto da igreja católica de Santarém Novo. Na igreja, formei um grupo de vozes infantis, ensinando-os a cantar tanto em coro quanto em solo. Com o grupo de adultos, montava o repertório e ensaiava em colaboração com outros músicos que tocavam diferentes instrumentos harmônicos e de percussão. Contudo, ao longo do tempo, percebi que esse trabalho não era devidamente valorizado. Os esforços dos outros músicos eram reconhecidos pelos dirigentes da paróquia, exceto os meus. Isso me levou a questionar se essa desvalorização



estava relacionada ao fato de que o trabalho era realizado por uma mulher. Gradualmente, percebi que aquele não era o meu lugar. Sendo assim, reforça "a conclusão de que os significados de sexo e gênero deslizam entre um e outro termo, obscurecendo os limites que foram estabelecidos para mantê-los separados" (SCOTT, 2012, p. 341). Essa perspectiva é fundamental para a análise das dinâmicas de poder e opressão, pois revela como as definições tradicionais podem ser limitantes.

O lugar de mulher é onde ela quiser

O local onde fui criada, onde cresci e vivi a maior parte da minha vida, possui uma tradição significativa no carimbó². Até alguns anos atrás, observava essa cultura à distância e, por não gostar de dançar, não me sentia parte dela, mesmo desejando participar. Quando menciono que não gostava de dançar, refiro-me ao fato de que essa era uma das funções atribuídas à figura feminina nas festividades de carimbó de minha cidade. Como não dançava, frequentava as festas apenas para apreciar.

Com a aproximação da maturidade, surgiram em minha mente questões pertinentes, como: sendo eu uma filha da terra, por que não me sinto plenamente integrada a esta cultura? Por que a figura feminina é frequentemente relegada somente à função de dançarina no carimbó? Por que não podemos tocar? Durante um longo período, convivi com essas inquietações; no entanto, ao me deparar com as reflexões de Scott (2012, p. 327), que observa que "nos últimos anos eu tinha começado a perder interesse no gênero. Por uma razão, parecia ser uma questão resolvida, uma palavra que tinha se tornado parte de um vocabulário comum", percebo que as questões de gênero ainda não constituem um tema plenamente resolvido na sociedade contemporânea e na música. Isso evidencia a persistência de um entendimento limitado sobre essas questões, refletindo a necessidade de uma discussão mais aprofundada.

Em 2021, durante a pandemia, nossa comunidade sofreu a perda de um grande mestre do carimbó, o Mestre Dico Boi, um tocador renomado e referência na região. Após esse triste acontecimento, surgiu em mim a ideia de formar um grupo composto exclusivamente por mulheres. O objetivo era perpetuar a cultura do carimbó da maneira como é mantida em

² O carimbó é uma expressão cultural que envolve um conjunto de práticas, sociabilidades, esteticidades e performances, entremeado por criações musicais e coreográficas. Sua área de ocorrência abrange o estado do Pará, com ênfase na região nordeste (Ministério da Cultura, 2025) < acesso em 09/09/2025



Santarém Novo, preservando a tradição do toque dos tambores, as cantigas típicas e as vestimentas, assegurando que futuras gerações também pudessem conhecê-la.

Propus-me a reunir outras mulheres que compartilhavam do mesmo pensamento. Juntas, formamos um grupo de doze mulheres e decidimos, por meio de votação democrática um nome apropriado para nossa coletividade. O nome “Manas do Zimba” foi escolhido. O termo “Manas” refere-se a uma forma de tratamento entre mulheres da região paraense, enquanto “zimba” é uma expressão utilizada em Santarém Novo para se referir ao carimbó. É comum ouvirmos a pergunta: “Vamos no zimba?”, ou seja, “Vamos ao carimbó?”. Após a escolha do nome, planejei um ensaio. Contudo, deparamo-nos com um grande desafio: nenhuma de nós sabia tocar os instrumentos musicais do carimbó; as mulheres apenas sabiam dançar. Isso se deve ao fato de que, por muito tempo, a tradição ditava que “mulheres não podiam subir no tambor”, ou seja, tocar os tambores, uma prerrogativa considerada exclusiva dos homens. Assim, não tivemos a oportunidade de conviver com os instrumentos do carimbó. Na cultura popular, o aprendizado ocorre por meio da convivência diária e da prática. Se não há convivência, não há aprendizado. Foi então que nos reunimos em várias ocasiões para aprender a tocar os instrumentos. Grupos de carimbó compostos por homens mais jovens atenderam ao nosso convite e nos ensinaram. No entanto, enfrentamos também muito julgamento por parte de grupos mais tradicionais. Apesar disso, não desistimos.

Nesse interim, fomos apadrinhadas pelo Sr. Sebastião Almeida, amplamente conhecido como mestre Sabá, um respeitado mestre da comunidade. Ele nos acolheu e nos ofereceu todo o apoio necessário. Disponibilizou seu barracão para nossas reuniões e ensaios, e a ele devemos imensa gratidão. Durante nossas apresentações, ele se juntava a nós e tocava. Como artesão dos tradicionais tambores, também confeccionou nossos tambores, maracas e reco-reco. Ele nos dizia que a continuidade da cultura dependia não apenas das mulheres, mas também das crianças, de todos aqueles que desejam fazer cultura. Encorajava-nos a não dar ouvidos a quem tentasse nos deslegitimar. Esse apoio foi crucial.

A transformação musical que vivenciamos ocorreu de maneira singular para cada uma de nós. Cada membro do grupo se identificou com um instrumento específico e permaneceu com ele, enquanto outras foram se adaptando e adquirindo a habilidade de tocar diversos instrumentos. No meu caso, desde o aprendizado formal em música, passei pela flauta doce, clarinete, saxofone alto, violão e teclado, até chegar ao banjo do carimbó. Hoje, sou a vocalista



e banjista do grupo. Quero ressaltar a importância do trabalho em equipe; não me sinto confortável atuando sozinha e adaptei-me às necessidades musicais do grupo. Ser cantora e banjista não é apenas uma aspiração pessoal, mas também uma forma de me sentir integrada a essa cultura.

Com o passar do tempo, ganhamos notoriedade e aprimoramos nossa performance. Assim, conquistamos espaço tanto em nossa cidade quanto fora dela. Atualmente, somos reconhecidas como mulheres que representam o carimbó em nossa região, e mais que isso, nossa identidade é marcada por mulheres diversas. Somos nós, mães, negras, LGBTQIA+, pardas, brancas, professoras, trabalhadoras, chefes de família e oriundas de uma comunidade rural. Portanto, é fundamental reafirmar que a cultura não deve ser vista como um objeto pessoal, mas sim como um espaço que pertence a todas e todos.

Mulher na música: aqui também é o meu lugar de fala

As reflexões de bell hooks destacam a interseção entre raça e gênero, evidenciando como a construção social das mulheres negras as vincula predominantemente ao corpo, em detrimento de sua capacidade intelectual. Sendo assim, esta não é meramente uma questão de percepção individual, mas um reflexo de um sistema racista e sexista que marginaliza as vozes dessas mulheres, tratando-as como intrusas em esferas que tradicionalmente ocupadas por homens. Essa exclusão não se dá apenas em nível social, mas também nos discursos acadêmicos, onde a definição de "intelectual" é frequentemente restrita a paradigmas que desconsideram as experiências e saberes das mulheres negras. Ao se autoafirmar como uma intelectual, hooks propõe uma reconfiguração do significado do termo, enfatizando a importância de unir pensamento e prática. Essa abordagem dialética sugere que a teoria deve estar intimamente ligada à realidade vivida, permitindo uma compreensão mais profunda das complexidades enfrentadas pelas mulheres negras. Assim, sendo eu, mulher afro-amazônica, asseguro que a intelectualidade não se limita à produção de conhecimento abstrato, mas de algo concreto, reflexivo, prático e que se estende à ação e à resistência.

Ultrapassando essa fronteira, bell hooks se define como uma intelectual, aquela que une pensamento à prática, para entender sua realidade concreta. Pensamento e prática aqui não são realidades dicotômicas, ao contrário, são dialéticas, conversam entre si (Ribeiro, 2017, p. 18)



Quando me refiro ao conceito de lugar, refiro-me especificamente ao carimbó, uma expressão da cultura popular paraense em que, por muito tempo, o papel da mulher não ocupou um destaque significativo, nem no canto, nem na execução musical. Historicamente, a função feminina neste contexto limitou-se a cozinhar, servir os alimentos durante as festividades, cuidar das vestimentas, ornamentar o ambiente e dançar. A máxima que se estabeleceu foi a de que “a mulher é para a dança e o homem para a música”. No entanto, surge a indagação: e se eu, mulher, quisesse tocar o tambor? A resposta, lamentavelmente, era negativa, uma vez que aquele não era considerado um espaço destinado às mulheres.

No campo da música em geral, a presença feminina como cantautora é um tema que merece ser explorado, especialmente ao considerarmos nossos diversos e amplos lugares de atuação, que embora distintos, se complementam. Ao nos apropriarmos do termo “cantautora”, amplamente utilizado na língua espanhola na América Latina para designar uma compositora que interpreta suas próprias obras, propomos uma reformulação desse conceito em nossa língua. Isso não apenas designa nossa identidade como compositoras, mas também expande essa definição para abarcar um sinônimo de artevismo feminista autoral, que é simultaneamente musical, político e teórico. Assim, ser cantautora envolve o fazer musical nas múltiplas instâncias que o atravessam: tocar, cantar, compor, refletir, escrever, ensinar e militar como feministas nos diversos espaços que ocupamos (Rosa; Nogueira, 2015, p. 33).

Dessa forma, esse fazer musical se manifesta em nossas práticas de tocar instrumentos, cantar, refletir, compor músicas e cantigas, e militar em prol do feminismo nos ambientes onde estamos inseridas, seja na escola, na universidade, na comunidade ou em movimentos sociais, em qualquer lugar que ocupemos.

No entanto, a questão que se coloca é: onde queremos chegar? O fazer musical ainda não se concretiza como algo natural para as mulheres no âmbito musical. Mesmo que desempenhemos funções como cantoras, compositoras ou produtoras. O reconhecimento de nossas próprias capacidades não é um exercício simples. Apesar da presença significativa de mulheres no meio musical, este campo continua a ser dominado pela presença masculina.

Minha atuação transita pelo fazer musical de maneira similar à de muitas mulheres espalhadas pelo Brasil. Como liderança do grupo feminino musical Manas do Zimba, compreendi que uma apresentação musical do grupo passaria por mim em diversas etapas, do início ao fim. Nos estágios iniciais do grupo, assumi várias responsabilidades, o que por um



tempo me fez sentir sobrecarregada. Comecei, então, a delegar tarefas. Contudo, algumas situações ainda recaem sobre mim como uma obrigação inerente à minha posição de liderança, como organizar ensaios, definir repertório, fechar contratos, além de cantar e tocar. Apesar de todas essas responsabilidades, não me considero uma produtora musical ou uma cantora; é difícil reconhecer-me como alguém que realiza um trabalho dentro de um grupo de tanta relevância. Isso levanta a questão: seria este um reflexo da educação que invisibiliza a mulher na música?

A disciplina “Práticas Musicais e Feminismos” no Programa de Pós-graduação em Música na Amazônia (PPGMUSA – UEPA) e as reflexões trazidas pelos textos e teorias feministas facilitaram uma reavaliação do meu fazer musical e da minha atuação no campo da música. Neste sentido, como pesquisadora do campo musical, o aprendizado sobre feminismos foi imprescindível não apenas para que eu pudesse me enxergar, primeiramente como mulher na sociedade, meu trabalho em música, ademais, também para reconhecer o trabalho de tantas outras mulheres e empoderá-las. Através da pesquisa, tive a oportunidade de conhecer mulheres que atuaram na cultura e reconhecer as que influenciaram minha trajetória. Adicionalmente, constatamos que a invisibilização dessas mulheres, especialmente na historiografia musical, isto porque não estão incluídas nos conteúdos obrigatórios dos currículos dos cursos, ou seja, sua inclusão depende da iniciativa pessoal de cada professor, o que torna essa abordagem algo não sistemático.

Marcos teóricos no feminismo

A disciplina “Práticas Musicais e Feminismos” se configurou como um divisor de águas em minha trajetória acadêmica. As diversas teorias abordadas, iniciando com Helena Hirata (2009) e o Dicionário Crítico Feminista, juntamente com a discussão de verbetes selecionados por nós, exemplificaram a necessidade de desconstruir nossas concepções sobre nós mesmos. Posteriormente, os estudos de Joan Scott (2012), com sua análise histórica acerca da teoria feminista e os “Usos e Abusos do Gênero”, ofereceram uma revisão crítica sobre a compreensão das questões de gênero e suas implicações nas políticas públicas. Este texto ampliou minha percepção sobre como a sociedade construiu a ideia de binarismo e seus impactos sobre indivíduos considerados subalternos, além de como tradições específicas servem como justificativas para a manutenção de estruturas de poder. Avançando nas



discussões, os saberes localizados de Donna Haraway (2009) e as investigações sobre interseccionalidade de Kimberlé Crenshaw (2004) e Carla Akotirene (2019) revelaram como este conceito analisa as identidades a partir de múltiplas dimensões (como raça, gênero, classe social, orientação sexual, entre outras) que se cruzam e interagem. Ao invés de tratar cada aspecto de forma isolada, a interseccionalidade busca compreender como essas identidades se combinam para moldar as experiências sociais de indivíduos, reconhecendo que as pessoas não possuem uma única identidade, mas diversas, que se interconectam e influenciam mutuamente.

Adicionalmente, o artigo “O que nos move. O que nos dobra, o que nos instiga”, de Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015), discute perspectivas feministas e pós-coloniais, refletindo sobre a criação musical sob uma ótica que inclui marcadores sociais. Através da abordagem feminista, o texto problematiza a ausência da produção musical feminina nos espaços acadêmicos e musicais, destacando as contribuições autorais de cantautoras, bem como as figuras de compositoras e intérpretes.

Por fim, é imprescindível reconhecer a importância de uma figura feminina emblemática: Raimunda Freire, popularmente conhecida como Mestra Bigica. Ela é uma mestra do carimbó, reconhecida nacionalmente ao lado de outros mestres da cultura popular brasileira. Mestra Bigica é fundadora do primeiro grupo de carimbó inteiramente feminino do Estado do Pará, o grupo de carimbó “Sereia do Mar” da Vila Silva, município de Marapanim. Mestra Bigica, além de se ser uma mulher admirável, mãe, avó e bisavó, caracterizada por seu amor, acolhimento e sabedoria, é oficina e vocalista de seu grupo. Reconhecer sua figura é reconhecer todas as mulheres que atuam na cultura e na música, valorizando sua coragem e conhecimentos. Transformar o espaço acadêmico em um ambiente mais democrático requer a observação e inclusão dessas mulheres que fazem arte, contribuindo assim para a redução das desigualdades e promovendo a equidade.

Metodologia

A interseccionalidade emerge não apenas como uma ferramenta analítica, mas como um compromisso ético e político de resgatar as histórias e saberes que foram historicamente deslegitimados. A proposta de um projeto decolonial e negrofeminista implica um reconhecimento das complexidades das opressões interligadas, defendendo uma abordagem que considere as especificidades e os contextos das experiências vividas por mulheres negras e



outras populações marginalizadas. Essa articulação metodológica, portanto, não apenas busca uma maior visibilidade, mas também promove um espaço para a construção de novos saberes e práticas que honrem as ancestralidades e fortaleçam as lutas contemporâneas (Akotirene, 2017).

Neste trabalho o objetivo geral é analisar a invisibilidade das mulheres na música, com foco em suas experiências e contribuições nas tradições musicais populares, especialmente no carimbó, destacando a interseccionalidade e as implicações sociais e culturais dessa invisibilidade. Abordagem metodológica qualitativa, utilizando métodos de pesquisa etnográfica, estudo de caso para aprofundar a compreensão das vivências das mulheres na música. A revisão de literatura ocorreu de forma abrangente com foco na literatura sobre feminismo e interseccionalidade, identificando lacunas e áreas que necessitam de maior investigação, incluindo assim a análise de obras de autoras como Djamilá Ribeiro, Joan Scott, Donna Haraway e Kimberlé Crenshaw, entre outras.

Grupos focais utilizados nesta pesquisa foram as participantes do grupo Manas do Zimba e outras mulheres envolvidas em práticas musicais, para discutir coletivamente o papel da mulher na música e as dinâmicas de poder presentes. A observação participante aconteceu durante os momentos de ensaios, apresentações e eventos culturais, registrando as interações, práticas musicais e as percepções de gênero em ação.

Os dados coletados foram analisados por meio de apreciação de conteúdo, examinando as discussões no grupo focal e identificando temas recorrentes, narrativas e experiências que emergem das vozes das participantes. Este trabalho se desenha como uma etnografia reflexiva que busca refletir sobre as próprias experiências da pesquisadora no campo da música, considerando como as vivências de mulheres na música influenciam a interpretação dos dados e a construção do conhecimento.

A análise foi contextualizada dentro das teorias feministas e interseccionais, discutindo os significados das experiências das mulheres na música e suas implicações para a construção de uma historiografia mais inclusiva.

A metodologia proposta visa não apenas investigar a invisibilidade das mulheres na música, mas também contribuir para a construção de uma narrativa que reconheça e valorize suas contribuições, promovendo uma abordagem mais inclusiva e representativa no campo musical.



Conclusão

A construção desta narrativa é, em essência, uma afirmação de existência, resistência e pertencimento. Ao revisitar minha trajetória pessoal, desde as primeiras experiências musicais na infância até minhas atuações como educadora, pesquisadora e integrante do grupo Manas do Zimba, percebo que a música sempre foi mais do que uma simples expressão artística; ela se constituiu como um espaço de aprendizado, enfrentamento, transformação e cura. Refletir sobre o papel da mulher na música, especialmente nas tradições populares como o carimbó, revelou as camadas de invisibilidade historicamente construídas em torno da produção musical feminina. Este trabalho não apenas denuncia tais desigualdades, mas também propõe ações concretas, com base na prática, na escuta e na coletividade, para romper paradigmas limitadores. Ao aprender, ensinar, cantar, compor e assumir a liderança de um grupo de mulheres musicistas, vivencio na prática um conceito ampliado de cantautora, entendido aqui como a mulher que atua de forma crítica, política, artística e transformadora em todos os espaços que ocupa. Os estudos feministas e interseccionais abordados em meu mestrado foram fundamentais para compreender os atravessamentos que moldam nossas identidades e experiências musicais. Reconhecer e valorizar outras mulheres que vieram antes de mim, como Mestra Bigica, assim como aquelas que hoje caminham ao meu lado, é um ato político e ético que valoriza os saberes tradicionais e afirma outras epistemologias. Por fim, reafirmo: mulheres fazem música, criam cultura, tocam tambor, compõem, lideram, pesquisam e ensinam. Este é também o nosso lugar de fala, de presença e de criação. Que nossas vozes ecoem não apenas nos palcos e nas salas de aula, mas também nos livros, nas pesquisas e nos registros históricos.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo, Pólen, 2019.

CRENSHAW, Kimberle W. *A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero*. VV. AA. Cruzamento: raça e gênero. Brasília: Unifem, 2004.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. 10 ed. DP&A, São Paulo. 2003

HARAWAY, Donna. *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009.



HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle (Orgs.). *Dicionário Crítico Feminista*. São Paulo: UNESP, 2009.

JORGE, Sâmela; GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. *Mudança e continuidade no Pássaro Junino de Belém do Pará*. Opus (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253101, p. 1-18, 2025.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Bens Culturais Registrados*: carimbó. Disponível em: <https://bcr.iphan.gov.br/bens-culturais/carimbo/>> Acesso em 09/09/2025.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala? / Feminismos Plurais*. Belo Horizonte (MG), 2017.

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, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 25–56, 2015.

SCOTT, Joan. *Usos e Abusos do Gênero*. Projeto História. São Paulo.n.45. pp.327-351. Dez.2012.

