

CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRABALHO DA MULHER VIOLONISTA NA MÚSICA POPULAR EM GOIÂNIA-GO

Isis Krisna Martins e Vieira (UFG)
isis.krisna@gmail.com

Flavia Maria Cruvinel (UFG)
flavia_maria_cruvinel@ufg.br

Resumo

O presente texto reúne os resultados apresentados no Trabalho de Conclusão de Curso Música - Licenciatura, habilitação em Violão Popular da Universidade Federal de Goiás, intitulado “A mulher violonista na Música Popular Brasileira em Goiânia - GO: uma trajetória de desafios e conquistas”, que teve como objetivo discutir a presença da mulher violonista que atua no campo de produção da música popular na cidade de Goiânia, considerando os desafios acerca das relações de gênero diante da conjuntura histórico-social. Como método de pesquisa utilizamos a praxiologia de Pierre Bourdieu, cuja relação entre a subjetividade das experiências individuais das violonistas e a objetividade do contexto social no qual estão inseridas revelam a ainda vigente predominância masculina no campo da música. Bourdieu (2002) aponta a visão "falo narcísica" como um dos paradigmas que configura a ideia de dominação masculina no âmbito sócio-cultural. O processo de desconstrução desta configuração é apresentado por Freire (2011) ao afirmar que no Rio de Janeiro do século XIX gradativamente flexibilizou-se o regime restritivo imposto às mulheres desde o período colonial, permitindo novos hábitos, costumes e viabilizando práticas de atuação das mulheres no contexto musical, como nos teatros, espaços profissionais públicos e salões. Sobre o violão, além de ter adotado rótulo de instrumento sem qualidade artística, foi considerado um instrumento símbolo da malandragem e vulgaridade, como expõe Alfonso (2017). O prestígio surgiu somente quando passou a ser executado por mulheres da alta sociedade nos salões cultos da Cidade Nova no início do século XIX. A autora também salienta que, em 1928, com o lançamento da revista "O violão", no Rio de Janeiro, ampliaram-se os diálogos em torno do instrumento, possibilitando a divulgação de nomes como o de Olga Prager Coelho, Stefana de Macedo, Gessy Barbosa, Helena de Magalhães Castro, Heloisa Helena, Yvonne Daumerie, Olga Bergaminide Sá, Mart Buarque, entre outras. Para discutir dados voltados ao campo de trabalho da mulher violonista em Goiânia-GO, para a coleta de dados foi utilizado questionário via formulário online por meio da ferramenta do Google Forms, no qual 13 (treze) participantes aprofundaram em questões partindo de pontos de vista individuais sobre a atuação no contexto musical goianiense. A partir das respostas, como resultados da pesquisa, constatou-se que a atividade musical em bares, restaurantes e pubs no campo de produção cultural goianiense é tão representativa quanto em produtoras, gravadoras, estúdios ou empresas de vertente cultural. As respostas também apontam as dificuldades que as profissionais enfrentam no campo da música por pertencer ao sexo feminino.

Palavras-chave: campo de trabalho; música popular; violonistas goianienses; gênero

Introdução

Os desafios acerca das relações de gênero são fatos historicamente intrínsecos à forma como se dão as conjunturas sociais. Ocupar espaços de trabalho na música foi e ainda é uma condição na qual mulheres persistem cotidianamente, visto que a predominância vigente é masculina. A flexibilização das estruturas voltadas à atuação profissional das mulheres se efetivou gradativamente, na medida em que sucederam as discussões sobre as questões de gênero, causando rupturas nas estruturas que fundamentam os papéis sociais a partir do sexo biológico. Este debate permite contextualizar o percurso histórico da mulher violonista e sua importância para desconstrução de valores que cercearam a prática profissional das mulheres na música.

De acordo com Porto e Nogueira (2007), a imagem em torno do violão era de inferioridade, ao ponto de adquirir fama de “instrumento de malandro” no século XIX por ser tocado por seresteiros e por estar ligado às classes sociais menos favorecidas economicamente, enquanto que o piano, por exemplo, era considerado um aparato de elite. A presença feminina foi um fator significativo na transformação do olhar sobre o violão, visto que a partir de sua prática por mulheres nas estudantinas de Pelotas, no Rio Grande do Sul, o instrumento adquiriu valor intelectual pelo repertório erudito reproduzido nos clubes e sociedades musicais da época. Porém o instrumento estava ligado ao acompanhamento de canções, modinhas e outros gêneros da música popular brasileira, o que interferiu no fato de não ter sido bem aceito nas salas de concerto a princípio (Porto; Nogueira, 2007, p. 4)

Quando realizadas por mulheres, haviam práticas violonísticas socialmente aceitáveis, ligadas ao ambiente doméstico e as que não eram bem vistas, voltadas para o espaço cênico profissional, pois conservou-se a ideia de insuficiência feminina ou até mesmo inexistência da capacidade intelectual para realização de ofícios desta natureza (Porto; Nogueira, 2007, p.2).

Francisca Edwiges Neves Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga, teve uma formação cultural que lhe permitiu atuar na música e suportar diversas críticas por agir em uma conduta adversa aos padrões da sociedade de sua época. Em 1887, foi a primeira maestra a reger um concerto exclusivo de violões no Teatro São Pedro, realizado por cerca de cem músicos da periferia carioca. Abrilhou os fins do século XIX com sua expressão musical irreverente, entusiástica e genuinamente brasileira somada à ação subversiva de tocar serenatas, mesmo sendo considerado um crime (Souza; Cararo, 2018, p. 56 - 59).

Outra personalidade que transformou o cenário musical brasileiro foi Nair de Teffé,

uma das primeiras mulheres a tocar violão publicamente e que protagonizou um episódio marcante na história da música popular brasileira, quando tocou ao violão o consagrado maxixe “Corta-Jaca”, de Chiquinha Gonzaga em uma recepção oficial, realizada em 26 de outubro de 1914 no Palácio do Catete, então residência oficial do presidente (Souza; Cararo, 2018, p. 64).

A vinda da violonista espanhola Josefina Robledo, em 1916, também contribuiu para maior aceitação do violão como instrumento de concerto, já que fora anteriormente rotulado como instrumento sem qualidade artística. Ao apresentar-se no Rio de Janeiro interpretou obras de autores clássicos e românticos como Saint-Saens e Paganini, trazendo técnicas e um repertório de concerto que impulsionou o movimento de ressignificação do instrumento (Porto; Nogueira, 2007, p. 6).

Com o lançamento da revista “O violão”, em 1928, valorizaram-se os conteúdos relativos ao instrumento, como por exemplo os debates sobre as técnicas violonísticas, artigos sobre a história do instrumento, perfil de artistas, fotos de violonistas, acompanhamentos de canções tradicionais, obras para violão solo, anúncios de professores, vendas de instrumentos, notícias do movimento de violão na cidade e em outros estados brasileiros, um universo de possibilidades e informações à respeito do meio violonístico, além da divulgação de nomes como o de Olga Prager Coelho, Stefana de Macedo, Gessy Barbosa, Helena de Magalhães Castro, Heloisa Helena, Yvonne Daumerie, Olga Bergamini de Sá, Mart Buarque, entre outras violonistas (Alfonso, 2017, p. 54).

A partir da ruptura de uma reputação alusiva à vulgaridade, o violão ganhou espaço de atuação e maior prestígio a partir da prática por mulheres da alta sociedade nos grandes salões da região carioca conhecida como “Cidade Nova”, o que possibilitou, posteriormente que a violonista Maria Livia gravasse, aos quatorze anos, seu primeiro LP, desenvolvendo sua carreira internacional em 1960 e contribuindo para criação de diversas obras para violão solo (Amaral, 2017, p.100).

Os nomes que se destacaram por sua atuação em Goiânia compõem uma lista valiosa. Lourdinha Maia, conhecida como “O canarinho de Goiás”, cantava e acompanhava tocando violão muito bem, além de ensinar teatro. Em 1950 tornou-se atração por sua versatilidade e dedicação às músicas folclóricas. As professoras e violonistas Fernanda Vasconcelos Furtado e Maria Aparecida de Souza exerceram trajetórias significativas na docência do instrumento. Maria das Graças Almeida, que também lecionava violão, conta que haviam divergências em relação ao processo de ensino aprendizagem do instrumento por meninos e meninas, de modo que meninos não podiam sentar-se próximo às meninas e, caso ocorresse, os pais a

indagavam a respeito do ocorrido. Rosi-Meire Fátima da Silva Borges também conta que os pais que a procuravam para iniciação musical de seus filhos resistiam ao violão. Diante disto a professora os convenceu a permitir que a iniciação musical ocorresse no instrumento, superando a expectativa de muitos que inicialmente subestimaram o instrumento. (Cruvinel, 2001). Outra violonista que atuou na formação infantil por meio do Violão foi Flavia Maria Cruvinel, na escola MVSICA - Centro de Estudos no período 1994-2006 desenvolvendo proposta metodológica criativa para crianças.

No ano de 1956, em Goiânia, houve um marco importantíssimo para a música na capital. A inauguração do Conservatório Goiano de Música sob a direção de Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça, que em 1960 foi incorporado à Universidade Federal de Goiás, sob orientação do maestro Jean Douliez, o que trouxe muitos benefícios para a população goianiense no que se refere ao enriquecimento do patrimônio cultural e artístico (Pina Filho, 2002 *apud* Protásio, 2009, p.28).

O Centro Livre de Artes, fundado em 1975 pelo professor Osmar Siqueira, contou com a colaboração de muitos músicos que acreditavam na inovação artística promovida pela instituição, cujo objetivo era tornar os cursos e oficinas mais livres e menos semelhantes aos escolares. O projeto “violões e violonistas goianos”, idealizado por Fernanda Vasconcelos Furtado, surgiu em 1986 e potencializou a prática violonística feminina, além de contribuir para ressignificação do espaço profissional ocupado pela mulher na música.

Além da sala de aula, um dos campos de trabalho em Goiás que contribuiu para a ascensão das mulheres na música durante as primeiras décadas do século XX foi a rádio, na qual havia a possibilidade e o espaço propício para as cantoras atuarem e se legitimarem profissionalmente. A partir de 1950 houve uma crescente leva de cantoras que integraram este ambiente, sendo uma delas Maria Zenir, que cantava em programas de calouros da Rádio Clube de Goiânia. Em entrevista concedida à Silva (2013) Maria revela que um dos comentários que ouviu de sua família expressava que esse negócio de moça ficar andando por aí à noite, cantando em rádio e indo ao cinema não estava certo. Não eram lugares para mulheres ficarem frequentando. (Silva, 2013, p. 43)

Neste sentido, frequentar determinados lugares era considerado um comportamento de desvio de conduta moral. Isto se deu devido a construção social de lugares considerados apropriados ou inapropriados para o gênero feminino, bem como condutas, profissões e comportamentos que eram aceitos ou mau vistos. Enfrentar o olhar de reprovação da sociedade e da própria família foram e ainda são adversidades com as quais inúmeras mulheres se deparam ao escolher determinada profissão ou ocupar cargos cuja predominância

histórica tenha sido incumbida ao homem. O posicionamento subversivo de mulheres inseridas na esfera midiática contribuiu significativamente para a emancipação das mesmas, no sentido de atuarem profissionalmente em espaços públicos, o que há pouco tempo restringia-se somente às atividades domésticas.

Em 1940 a cantora Ely Camargo iniciou sua carreira na Rádio Clube e em 1960 passou a cantar com o conjunto goiano Trio Guairá na Rádio Brasil Central, onde também atuou como apresentadora. Mudou-se para São Paulo em 1962, onde gravou seu primeiro Long Play (LP) pela gravadora Chantecler, intitulado *Canções de minha terra*, no qual consta registrada sua primeira composição: *Boneca de Pano* (Silva, 2013, p.48).

Darci Silva também integrou o elenco de cantoras da Rádio Clube de Goiânia, na qual participou de um concurso infantil com apenas oito anos de idade. Devido a seus esforços para se profissionalizar como cantora, em 1964 foi coroada pelo então prefeito, senhor Hélio Seixo de Brito, com o título de “Rainha do Rádio”, sendo ela a última rainha do rádio no Brasil de acordo com o escritor e estudioso da Música Popular Brasileira Waldir Comegno (Comegno, 2009, P.10, *apud* Silva, 2013, p.61).

O reconhecimento através da rádio também alcançou Aparecida Amorim, que em 1959 recebeu um comentário entusiasmado de uma matéria intitulada “Novas estrelas, com certeza”, publicada Revista do rádio, edição nº 506, na qual dizia que era uma estrela de primeira grandeza da rádio goiana, tanto é que, ao chegar no Rio de Janeiro, fora lançada na Rádio e na TV Tupi. Apesar da aclamação, a cantora abandonou a carreira depois de aderir ao casamento, fato que também ocorreu com outros nomes como o de Ivone Maques e Maria Zenir, cujo noivo não considerava um bom envolvimento sua noiva rodeada de outros músicos (Silva, 2013, p.71). Marlene Silva relata que em suas apresentações sempre estava acompanhada por um dos irmãos, condição imposta por seu pai, que além de preconceituosa sublinhou a falta de apoio familiar, bem como gerou dificuldades para seguir sua carreira como cantora (Silva, 2013, p. 73).

Em sua dissertação Viana (2011) observa que, no contexto do choro, a presença de homens é nitidamente maior, tal que as atividades musicais reservadas às mulheres consistiam sempre na dedicação ao piano ou ao canto (Segnini, 2004 *apud* Viana, 2011, p.100). Neste ponto a autora retrata a importância de nos atermos à perspectiva inversa, ou seja, como a mulher se enxerga neste meio no qual sua ausência é mantida por uma discriminação velada, onde as choras se deparam com situações de vulnerabilidade através de ‘brincadeiras’ e piadas normalizadas entre os homens (Viana, 2011, p.103).

Metodologia

O ponto de partida para investigar o contexto profissional das mulheres violonistas em Goiânia foi elaborar um formulário com questões que possibilitaram aprofundar nas condições e pontos de vista em torno da atuação da mulher no campo da produção musical. Para garantir a privacidade destas mulheres ao longo da análise de dados, seus nomes foram resguardados pelo Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

A princípio, foram reunidos vinte nomes de violonistas que atuam ou já atuaram profissionalmente no campo da música em Goiânia, dos quais treze responderam às questões elaboradas através da plataforma Google Forms. Inicialmente buscou-se identificar informações a respeito do perfil das entrevistadas, como por exemplo a faixa etária em que tiveram o primeiro contato com o violão e em qual espaço de ensino no qual vivenciaram os estudos do instrumento. Em seguida, os indagamentos abordaram dados referentes ao fato de serem mulheres que atuam ou já atuaram profissionalmente no ramo da música, sendo este o foco abordado neste trabalho.

A maioria das entrevistadas, tiveram contato inicial com o instrumento na infância ou adolescência, entre os 5 e 14 anos de idade. Em seguida, sobre o espaço no qual tiveram contato inicial com a música, nove entrevistadas responderam que se deu no ambiente familiar.

Já em relação às aulas específicas de violão, as participantes tiveram a opção de assinalar tanto as aulas individuais quanto as aulas coletivas, caso a formação tivesse ocorrido de ambas as formas. A maioria das respostas indicaram que as entrevistadas participaram majoritariamente de aulas individuais, sendo onze respostas correspondentes a esta opção.

Sobre os locais onde as entrevistadas estudaram música, buscou-se identificar em qual tipo de instituição ocorreu a formação musical de cada uma. Houveram duas opções assinaladas por oito participantes, sendo estas as “instituições públicas de ensino especializado (escolas de música, escola de artes)” e as “aulas particulares”. Quatro respostas indicaram que sua formação se deu de forma “autodidata” e as demais ocorreram em “espaços alternativos como igrejas ou projetos sociais” ou em “vivências promovidas pela universidade em encontros estudantis”.

Nestes locais buscou-se investigar como era constituído o corpo docente, no que diz respeito ao gênero e as respostas apontam que a maioria dos professores era do sexo

masculino. A mesma questão foi fundamentada em relação ao corpo discente, que também indicou a predominância do sexo masculino ao longo da formação das entrevistadas.

Partindo do panorama explanado acima sobre a trajetória das violonistas goianas, as questões seguintes buscaram identificar como se deu a atuação profissional das entrevistadas no campo profissional em seus diversos segmentos, seja enquanto professoras, instrumentistas, compositoras, pesquisadoras, produtoras, gestoras, performers e artistas, que ainda se responsabilizam pela gestão da própria carreira de forma independente.

Os resultados indicam que os locais e áreas de trabalho nos quais as entrevistadas atuam profissionalmente correspondem majoritariamente a "bares, restaurantes, pubs ou boates" e "produtora, gravadora ou estúdio", com sete marcações em cada opção. Em seguida estão "casamentos e eventos" e "ensino especializado", com quatro sinalizações em cada; com três marcações encontra-se "empresa de vertente cultural ou artística"; com duas marcações está o "ensino básico" e com apenas uma encontra-se o "ensino superior".

Sobre o tempo de atuação, cinco entrevistadas assinalaram que já atuam entre seis a dez anos; três já atuam há mais de vinte e um anos; duas atuam entre onze e vinte anos e outras duas entre três a cinco anos; apenas uma tem entre um e dois anos de atuação.

A questão seguinte trata a respeito do ambiente no qual as violonistas exercem seus ofícios, mais precisamente sobre a quantidade de profissionais do sexo feminino que atuam no mesmo espaço que as entrevistadas. A maioria das respostas afirmaram que há até cinco mulheres no mesmo ambiente de trabalho. Secundariamente, a mesma parcela respondeu tanto que há mais de onze, quanto que há até uma mulher no mesmo ambiente de trabalho. A menor parcela afirmou haver até dez mulheres no mesmo espaço de trabalho, o que representa uma distribuição equilibrada e menos discrepante do que em relação à quantidade de docentes durante a formação das entrevistadas, por exemplo.

Partindo do lugar de fala das violonistas em relação ao campo de trabalho no qual atuam, seja no âmbito escolar ou enquanto musicistas, as questões seguintes relatam de forma discursiva quais as percepções enquanto mulheres dentro destes ambientes, considerando a forma como as relações de gênero se dão nestes espaços.

A primeira participante relatou que desde a graduação em música observava questões inerentes ao gênero, considerando se tratar de um aspecto que sutilmente paira sobre este contexto. Diante disso, registra que se sentiu desvalorizada e subjugada pelo fato de ser do sexo feminino, principalmente quando o assunto era tocar o instrumento. Consequentemente, ao longo do tempo destaca que enfrentou um processo de desconstrução ao que lhe era imposto, demonstrando potência e resistência enquanto mulher violonista em meio aos

homens que já atuavam profissionalmente. Esta perspectiva é reforçada pela segunda entrevistada ao expressar que “ser mulher no contexto musical é sempre um desafio, pois é necessário se mostrar boa no que faz o tempo todo”.

A terceira violonista observa que há uma liberdade “natural” entre os homens ao se posicionarem, pegarem seus instrumentos e se expressarem musicalmente, ainda que suas habilidades não sejam bem executadas. Em contraposição, as mulheres sentem-se retraídas ao se colocarem em uma roda de músicos, apesar disso não ocorrer nos conjuntos em que atua. Porém, relata que já enfrentou situações machistas no meio da viola caipira e do forró, pelo fato de ser encarada como um “fetiche musical” e não valorizada pela profissional que é, ou pela música e expressividade artística que produz.

A participante seguinte descreve uma situação na qual participava de um estágio em um estúdio de gravação, no qual, por ser a única mulher da equipe de áudio, sentiu-se desvalorizada e muitas vezes desconfortável no ambiente de trabalho. Embora ainda seja a única mulher profissional presente neste local, ela relata que as coisas mudaram e que já se sente mais confortável e livre para realizar seus projetos, pois conta com o apoio dos sócios, que também são seus amigos.

Na esfera educacional, a quinta entrevistada expôs uma situação na qual se dispôs a substituir o professor de violão e, ao transmitir as instruções relacionadas ao instrumento, foi subestimada pelos alunos, que transpareceram desconfiar das questões práticas, o que pode ter ocorrido pelo fato de ser uma mulher. Apesar do que ocorreu na aula prática, ela relata que nas aulas teóricas a postura dos alunos foi diferente.

Sobre como se dão as relações no espaço de trabalho, a sexta participante expressou que se sente respeitada tanto pelos colegas quanto pelos alunos. No entanto observou que a quantidade de mulheres nos campos de trabalho da música é nitidamente inferior em relação à maioria de homens, principalmente no que se refere à instrumentos específicos, o que é menos frequente quando se trata de cantoras, por exemplo.

O fato da entrevistada seguinte atuar na própria empresa, além de oferecer maior conforto, lhe confere maior liberdade em relação à avaliar e contratar profissionais de acordo com os próprios critérios. Estas circunstâncias nem sempre foram as mesmas, visto que no início de sua carreira, mesmo possuindo formação acadêmica, experiência e um currículo abrangente, para que fosse ouvida e respeitada, houveram momentos nos quais precisou ser ríspida, o contrário do que a sociedade projeta à respeito do comportamento feminino.

O último relato diz respeito ao campo informal dos bares, restaurantes e pubs, nos quais a música se insere como entretenimento e, portanto, assegura maior receptividade.

Entretanto, quando se trata de um ambiente de criação como festivais ou demais produções criativas, o papel de dominação exercido por homens é explícito, considerando que duvidam com frequência da capacidade de composição e produção quando advém de uma mulher.

A partir dos relatos anteriores é possível identificar um quadro de instabilidade comum em relação à mulher no campo de trabalho da música, um fator constituído e normalizado ao longo da história, mas que recentemente enfrenta um processo de desconstrução atrelado à crescente atividade de mulheres musicistas, sobretudo instrumentistas e especialmente as violonistas, objeto abordado neste trabalho. Sabe-se que modificar os padrões sociais demanda tempo, vinculado à ações que gradativamente viabilizarão novas estruturas. Portanto, a última questão do formulário procurou alertar sobre a importância de se discutir a presença da mulher nos campos profissionais da música, seja enquanto violonista ou em quaisquer vertentes que o vasta área possibilita.

Unanimemente as entrevistadas acordaram sobre a extrema relevância de se levantar a discussão em torno da presença feminina nos cargos profissionais da música. Um dos argumentos considera que o fato de haver tão poucas mulheres nestes espaços se deve a uma questão cultural, visto que o número de compositoras e instrumentistas que se destacaram ao longo dos séculos de história neste ramo é consideravelmente escasso. A cultura patriarcal ofuscou a capacidade feminina de exercer atividades intelectuais, o que tem sido cada vez mais evidenciado em pautas de lutas e debates para o enfrentamento aos velhos hábitos que limitam o potencial humano, artístico e criativo das mulheres.

Outra participante acrescenta que, por mais que a atuação de mulheres seja crescente nos palcos e bastidores, há um longo caminho a ser percorrido para que se ampliem os espaços na produção, captação de áudio, mixagem e demais setores que constituem o fazer musical. Este ponto de vista também está presente no livro *Musicologia & Diversidade* (2020), no qual demonstra como os campos de criação musical e sonora ainda não são acolhedores, seguros ou possíveis para as mulheres (Souza; Cranmer; Rosa, 2020, p.257).

Uma terceira resposta afirma que avançar no debate sobre a atuação profissional da mulher é de suma importância para superar a universalização masculina enquanto a exclusão feminina é normalizada. Além disso, como demonstrado por outra entrevistada, este debate possibilita a troca de informações para ampliar o reconhecimento de violonistas que fizeram parte da história, consequentemente nutrindo o fortalecimento e apoio mútuo para que mulheres violonistas ocupem cada vez mais espaços.

Por fim, um das participantes menciona que dar ênfase a esta discussão é reconhecer que a inserção da mulher nos espaços de trabalho da música acarretam em oportunidades

tanto para mulheres cis quanto transexuais, expandindo ainda mais a abrangência da diversidade quanto as relações de gênero.

Considerações Finais

A partir da trajetória da mulher violonista na sociedade brasileira, é possível identificá-la enquanto uma prática de resistência, na qual o debate se faz presente não só pelo reconhecimento e valorização que nos foram negados ao longo da história, mas para ampliação dos campos de trabalho na música popular brasileira. Portanto a presença e ascensão da mulher protagonista nestas áreas tende a desconstruir padrões que limitam a expressividade artística e individual de cada musicista, contribuindo para o enriquecimento e diversidade desta linguagem.

Referências

ALFONSO, Sandra Mara. *O violão, da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno*. 2017. 2ª edição. Uberlândia, EDUFU, 268f.

AMARAL, Mayara. *A mulher compositora e o violão da década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística*. 2017. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Küher. 2ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CRUVINEL, Flavia Maria. *O ensino do violão – estudo de uma metodologia criativa para a infância*. 2001. Monografia de Especialização. UFG, Goiânia, 2001.

PROTÁSIO, Rosângela dos Reis. *CENTRO LIVRE DE ARTES: referência cultural goianiense*. 2009. Dissertação (Mestrado em Gestão do Patrimônio Cultural) – Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia, Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

PORTO, Patrícia Pereira; NOGUEIRA, Isabel Porto. *IMAGEM E REPRESENTAÇÃO EM MULHERES VIOLONISTAS: algumas reflexões sobre Josefina Robledo*. XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2007.

SILVA, Wayne Gonçalves da. *AS CANTORAS DE RÁDIO EM GOIÂNIA NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960*. 2013. 87 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e da Terra) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, GOIÂNIA.

SOUZA, A. G. R.; CRANMER, David; ROSA, R. L. *Musicologia & Diversidade*. 1º edição. Curitiba: Appris, 2020.

SOUZA, Duda Porto de; CARARO, Aryane. *Extraordinárias: mulheres que revolucionaram o Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Seguinte, 2018.

VIANA, Luciana Alves. *Do Regional ao Choro Elétrico: convenções, redes e identidade no trabalho musical dos chorões*. 2011. 155f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiás.