

**ATIVISMO FEMINISTA DIGITAL: REDES FEMININAS E A TENTATIVA DA
DIMINUIÇÃO DO GAP DE GÊNEROS A PARTIR DOS COLETIVOS DE
MÚSICA**Beatriz Medeiros¹**RESUMO**

Os feminismos inseridos na cultura pop vêm ganhando características próprias que se refletem em diversos tipos de movimento já consolidados, como o Riot Grrrl e o Girl Power (MELTZER, 2010). Justamente por causa dessa popularização dos ativismos feministas, as mudanças continuam acontecendo, dando espaço para feminismos como interseccional, latino-americano ou sul-globalista. Tendo isso em mente, e compreendendo que a digitalização dos ativismos é um dos fatores para a popularização desses feminismos (BANET-WEISER, 2018), o presente trabalho se preocupa em apresentar a análise de três páginas de coletivos de música que têm como objetivo endossar a participação feminina na indústria fonográfica: *Girls I Rate*, *MUSAP* e *Women Walk Together*. As análises ilustram a discussão realizada sobre os ativismos feministas contemporâneos e como eles vêm sendo influenciados pelo ativismo digital. Portanto, este trabalho intenciona compreender a desenvoltura dos feminismos contemporâneos e como a digitalização auxilia, ou não, a formação de redes entre meninas e mulheres que trabalham, ou desejam trabalhar, com música.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Digital; Estudos Feministas; Música; Ativismo digital

**DIGITAL FEMINISM ACTIVISM: FEMALE NETWORKS AND THE
ATTEMPT OF GENDER GAP REDUCTION FROM MUSIC COLLECTIVES****ABSTRACT**

Feminisms inserted in pop culture, are gaining their own characteristics that reflect in different types of consolidated movements, such as Riot Grrrl and Girl Power (MELTZER, 2010). Because of the popularization of feminist activisms changing continue to occur inspiring other forms of feminism as the intersectional, Latin-American and from the Global South. Considering this, and understanding that activism digitalization is one of the factor responsible for the popularization of contemporary feminism (BANET-WEISER, 2018), this paper presents analysis of three music collectives that aim to endorse female participation in the music industry: *Girls I Rate*, *MUSAP* and *Women Walk Together*. The analysis illustrates the discussion involving contemporary feminist activisms and how they are influenced by digital activism. Therefore, this paper intends to comprehend the development of contemporary feminism and how the digitalization aids, or not, the creation of networks among girls and women that work, or intent to work, with music.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Mestre pela mesma instituição. Bacharel em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense. Integrante dos grupos de pesquisa: MiDlCom (Grupo de Pesquisa em Mídias Digitais, Identidade e Comunicação) e MusiLab (Laboratório de Estudos Interdisciplinares de Música e Cultura). Bolsista CAPES. E-mail: biamedeiros44@gmail.com.

KEYWORDS: Digital Culture; Feminist Studies; Music; Digital activism

INTRODUÇÃO

Com a popularização dos diversos movimentos feministas² no cenário cultural global contemporâneo e do agilizado compartilhamento de relatos pessoais (KELLER, 2012), observamos a crescente de ações realizadas por feministas, em prol do ativismo, que não necessariamente estão presentes no meio acadêmico. O aumento da quantidade dessas ações e debates feministas na contemporaneidade se dão, de acordo com Sarah Banet-Weiser (2018), por causa da presença das ideologias feministas em três diferentes níveis socioculturais: na popularização dos discursos nas mídias de massa e em ambientes digitais; na constituição dos feminismos populares como forma de integrar grupos de pessoas que pensam de maneira similar; e em terceiro lugar no espaço de disputa de visibilidade, característica do desenvolvimento cultural, que pluraliza e, portanto, populariza os feminismos (BANET-WEISER, 2018). Dessa maneira, é possível encontrar diferentes ativismos feministas, que têm como comum objetivo dar espaço e visibilidade para mulheres e suas narrativas pessoais, marcando um tipo de movimentação ativista pautado na expressão pessoal e no relato de experiências, marca dos diferentes feminismos contemporâneos (ELIAS, 2019; SILVA, 2018). Isso categoriza a popularização dos ativismos feministas.

Sob tal perspectiva, no presente trabalho torno meu olhar para um dos acontecimentos que vêm ganhando cada vez mais força com a popularização dos feminismos: a formação de coletivos e grupos, potenciais redes de endosso para mulheres que trabalham na indústria musical. William Danaher (2010) especifica a força que a música possui em unir pessoas, auxiliando na criação de identidades coletivas, através, por exemplo, do entoar de canções em conjunto como forma de protesto – algo que dá a sensação de unicidade a grupos ativistas. Neste trabalho, no entanto, exploro um aspecto da música que não necessariamente será o *musical*. Busco iniciar uma discussão sobre a criação de identidades coletivas a partir da apresentação – e representação – de redes *online* de musicistas. A hipótese aventada é, portanto, que a

² É possível pensar em diferentes movimentos feministas, porque conforme o desenvolvimento do ativismo, mulheres começaram a colocar em evidência suas diferenças e, portanto, suas demandas divergentes.

partir de uma aparente homogeneização estética *online*, redes de endosso buscam atrair a atenção de protagonistas que estejam em concordância com seus preceitos. Essas redes objetivam o compartilhamento de experiências por parte das musicistas que se filiam a ela, bem como o aumento da abrangência ideológica defendida por essas organizações, formando irmandades. Assim, essas redes focam na criação de representação, com o fim de diminuir o *gap* de gêneros³ que pode ser observado na indústria musical como um todo.

Este trabalho traz a análise de três projetos com presenças no ambiente digital: *Girls I Rate* (GIR), *MUSAP: Somos Músicas* e *Women Walk Together* (WWT). Os três se mostram como potenciais criadores de redes de endosso, já que focam seus esforços na construção da representação feminina. GIR, MUSAP e WWT integram um mapeamento maior que venho realizando desde o início de 2019, como parte do meu doutoramento. Até então, foram recolhidas 31 organizações de diferentes países do eixo ocidental, considerando espaços epistêmicos do Norte e Sul Global. Todos esses projetos possuem uma presença *online* e tem como objetivo engajar mulheres trabalhadoras da indústria musical, principalmente aquelas presentes em áreas *incomuns* – isto é, mulheres que realizam trabalhos na indústria fonográfica que são mais comumente realizados por homens. Por exemplo, de acordo com o relatório de 2019 da União Brasileira de Compositores, apenas 14% de associados na instituição são mulheres. Dentre elas, 65.7% também exercem a função de autoras, 25.1% de intérpretes, 7.9% de musicistas acompanhantes, 1% de versionistas, e 0.7% são produtoras fonográficas. Por causa da grande presença masculina em funções de tomadas de decisão e da baixa adesão feminina às mesmas funções, invariavelmente pode-se observar a criação de um *gap* de gêneros (DAVIDSON & COOPER, 1992) no mercado musical. Como bem apontam Marques e Ferreira (2015), esse *gap* de gêneros no mercado de trabalho estimulam problemas como a segregação por setor de atividade e a diferença de ganho salarial – algo que acredito não se diferenciar quando se trata do mercado musical.

³ Utilizando Joan Scott (1995) como aporte teórico, neste trabalho utilizo a categoria gênero como uma forma de “designar relações sociais entre os sexos”. Assim, ressalto a ideia de gênero como parte de um processo, algo relacionado aos papéis impostos, nesse caso, especialmente no mercado musical.

Dos 31 projetos analisados, decidi trazer, neste momento, apenas os três que entendo como representantes da movimentação que venho observando acontecer envolvendo a popularização de ativismos feministas. Além disso, GIR, MUSAP e WWT possuem linguagens absolutamente diferenciadas, como irei apresentar mais à frente. Enquanto a escolha de projetos com diferentes metodologias pode acarretar numa aparente incoerência das análises aqui trazidas, a minha proposta é justamente mostrar as diferenças de abordagem empregadas por essas organizações, com o objetivo de alcançar mulheres diferentes – ainda que o foco sejam profissionais da música. Assim, busco compreender como as digitalizações dos ativismos feministas podem beneficiar projetos como os aqui apresentados.

Para dar luz a essa discussão, realizarei um debate teórico entendendo ativismos feministas, formação de redes de endosso femininas na música e as digitalizações dos ativismos. Em seguida, apresento a análise de cada projeto, mostrando suas particularidades de maneira descritiva. Dessa forma, desenvolvo um debate inicial utilizando estudos de caso para entender como os diferentes feminismos encontrados contemporaneamente parecem integrar as lutas ativistas no âmbito digital e como a cultura pop possibilita o desenvolvimento de projetos que utilizam ferramentas *online* para ganharem visibilidade. Isso considerando que a popularização dos movimentos feministas também carrega consigo conflitos, principalmente relacionados à *comoditização* do ativismo (BANET-WEISER, 2018) e monitoração midiática (ULDAM, 2017).

Por fim, atento que a existência de grupos voltados para a criação de redes de endosso femininas na música não é uma novidade, ou algo que vêm acontecendo apenas contemporaneamente. No entanto, uma característica para qual chamo a atenção é justamente a digitalização comunicacional das sociedades contemporâneas; o que parece facilitar o processo de criação de redes entre mulheres trabalhadoras da música. A digitalização é um processo que vem acontecendo cada vez mais em termos globais, possibilitando benefícios para grupos marginalizados, ao conceder a estes uma maior visibilidade para causas que, sem a agilidade de compartilhamento de informações ou a abrangência possível de ser alcançada, acabariam sendo apagadas (BRIGHENTI, 2007). Da mesma forma, há a compreensão de que ambientes digitais acabam se tornando locais supostamente mais *seguros* para a expressão de si, facilitando o processo da

construção identitária ativista (KELLER, 2012) – ainda que não possam ser desconsideradas formas de opressão nos ambientes digitais, como, por exemplo, racismo e sexismo em bancos de imagens (CARRERA, 2020). Algo que, no entanto, não será muito aprofundado neste momento.

IRMANDADES: REDES DE MULHERES NA MÚSICA E NO AMBIENTE DIGITAL

Ao longo da história é possível perceber que mulheres se utilizam da companhia e da conexão interpessoal como uma forma de sobreviver em espaços majoritariamente masculinos (FEDERICI, 2019). A filósofa Simone de Beauvoir, no entanto, apresentou ceticismo em relação a essa conexão feminina em sociedade. Mulheres teriam uma maior dificuldade em criar grupos sociais independentes do masculino por serem entendidas como dependentes da relação macho e fêmea. Sua existência seria condicionada à sociedade masculina (DE BEAUVOIR, 1970). De fato, a criação de grupos femininos sempre foi duramente criticada, mulheres sempre foram estimuladas a se voltar umas contra as outras, de forma a desmobilizar movimentações que poderiam lhes conceder poder como figuras individuais. Isso faz parte da constituição dos papéis de gênero, da definição do lugar em que homem e mulher precisam estabelecer em sociedades.

O que não significa que mulheres tenham aceitado essa condição de subserviência ao masculino. Elas sempre buscaram formas de criar seus próprios grupos e espaços de segurança para a expressão de si e constituição de processos identitários independentes da soberania falocêntrica. Elizabeth Fox-Genovese (1992), afirma que o feminismo⁴ só vencerá a luta contra a misoginia quando “o modelo masculino do individualismo” for substituído pelo “modelo feminino da irmandade de mulheres”. A autora defende que o feminismo não propõe a derrocada do capitalismo, mas o fim do patriarcado – algo que não foi extinto nas revoluções burguesas dos séculos XVII e XVIII. Dessa forma, “feminismo demanda a concretização do potencial democrático que as revoluções deixaram de realizar na prática” (FOX-GENOVESE, 1992, p. 36).

⁴ O movimento feminista, no singular, como escrito nesse momento, é uma reprodução do pensamento da própria Fox-Genovese.

O problema do pensamento de Fox-Genovese (1992), que caracteriza o feminismo como um movimento único, poderia ter sido diretamente apontado por bell hooks. hooks defende que a singularidade da irmandade feminina acontece a partir da determinação de uma “opressão comum”, “uma plataforma falsa e desonesta que ofuscou e mistificou a verdadeira natureza – complexa e multiforme – da realidade social da mulher” (HOOKS, 2019, posição⁵ 997). Ou seja, irmandades de feministas brancas e burguesas são criadas a partir do apagamento cultural e social de mulheres de cor e da classe trabalhadora. Mulheres brancas tendem a reproduzir os preconceitos já estruturados na sociedade contra mulheres negras (HOOKS, 2019). Assim, uma irmandade única, em prol do fim de uma violência comum, se mostra não apenas como utópico, mas também como uma mentira.

Como mesmo Fox-Genovese (1992, p. 38) aponta, “Nenhuma forma de política permanece imune àquilo que combate”. A grande dificuldade para os feminismos contemporâneos é justamente encontrar uma forma de unir tantas pluralidades. Não ajuda o fato da tendência do capitalismo em endereçar questões apenas para àquelas figuras mais privilegiadas, relegando demandas e necessidades de grupos feministas minoritários. Silvia Federici (2019) escreve que a constituição do capitalismo é necessariamente patriarcal, de forma que opressões como as de gênero e de raça sejam necessárias para a manutenção da produção de proletários. Apesar de classe, raça e gênero serem categorizações com diferentes estatutos, que não possuem paridade – Scott (1995, p. 73) explica, justamente, que classe é uma designação, na perspectiva marxista, histórica materialista, e weberiana, como “dispositivo heurístico temporário” – as pessoas que sofrem pelo menos um tipo de opressão por se enquadrarem em uma das categorias (trabalhadoras/es, negras/os e mulheres) necessitam entrar no jogo das políticas de visibilidade com o objetivo colocar os holofotes sobre suas categorias políticas e históricas.

Dentro do contexto neoliberal contemporâneo, a cultura popular funciona como ferramenta importante para as políticas de visibilidade, principalmente quando incluímos na equação a facilitação da midiatização de pautas políticas através cultura digital. Jesalyn M. Keller (2012) mostra como a prática de *blogging* realizada por

⁵ Trata-se de um e-book, portanto não apresenta paginação.

meninas e jovens mulheres as auxiliam na construção de suas próprias identidades e na formação de ativismos feministas, enquanto os ambientes *online* também serão espaços em que elas veem e são vistas. Este fato remete a discussão que entende a visibilidade como um processo social, porque, dentre outras coisas, visibilidade concede legitimidade a partir do reconhecimento (BRIGHENTI, 2007). A visibilidade pode ser uma estratégia para o engendramento da sensação de poder, já que “Tudo que *eu vejo*, está ao menos potencialmente, no alcance do *eu posso*” (BRIGHENTI, 2007, p. 328, tradução nossa⁶, destaque no original). Ver e ser visto, constituintes da visibilidade, possibilitam processos como reconhecimento e controle, por isso a presença *online* necessariamente irá passar pela instância do ser visto para ser parte de algo (BRIGHENTI, 2007). As redes de endosso, então, servem como estratégia para estímulo da visibilidade, ainda que seja como parte de uma coletividade.

As redes de endosso e as irmandades, então, se utilizam de estratégias similares. Elas são formadas por grupos de meninas ou mulheres que decidiram deixar de lado suas diferenças para se unir em uma causa própria – no fortalecimento da presença feminina em um espaço *masculinizado*, por exemplo. As irmandades, ou as redes de endosso femininas, permitem o fortalecimento das mulheres frente a situações de inequidade em diferentes espaços sociais.

Essa realidade vem ocorrendo de maneira constante ao longo da história da música ocidental. Como Lucy O’Brien (2012) aponta, nos anos entre 1930 e 1940, mulheres que queriam tocar em bandas de jazz eram mal vistas. A saída que essas musicistas invariavelmente encontravam para lidar com esse sexismo era a criação de bandas inteiramente femininas – que, ainda que fossem ridicularizadas e dispensadas como de inferior qualidade, possuem uma relevância histórica inestimável para o jazz. Mulheres musicistas e instrumentistas de jazz utilizavam essas bandas como porta de entrada, muitas conseguiram obter espaço no mercado musical justamente por causa dessa forma primária de redes de mulheres na música.

Apesar dessas insurgências de redes de endosso femininas, especialmente em países do Norte Global, essas uniões enfrentaram dificuldades, principalmente por causa da concepção sexista generalizada que ditava que mulheres não poderiam ter vida profissional, nem mesmo no setor artístico. Isso fez com que os movimentos feministas

⁶ “Everything *I see* is, at least potentially, within the reach of the *I can*.”

musicais que formavam redes demorassem mais tempo para ganhar notoriedade, apesar de ser possível apontar vários nomes de artistas musicais femininas e feministas individuais importantes, como Nina Simone, Patti Smith e Poly Styrene (O'BRIEN, 2012).

Essa falta de visibilidade foi apontada por Angela McRobbie e Jenny Garber (1977/2006). As autoras defendem que, apesar de serem ignoradas pelos Estudos Culturais, garotas também estavam presentes nos movimentos subculturais⁷ e eram capazes de criar suas próprias comunidades, sendo integrantes ativas desses espaços. Elas afirmam que as meninas, com o desenvolvimento capitalista neoliberal contemporâneo e a partir da identificação da juventude (*teen*) como massa consumidora, nos anos 1950, eram padronizadas culturalmente como jovens mulheres que deveriam ser preparadas para os tratos da casa, do marido e dos filhos⁸. Por isso, enquanto garotos iam para as ruas e integravam movimentos subculturais urbanos, garotas desenvolveram uma espécie de *bedroom culture*, ou cultura do quarto. Essas garotas passam, no final do século XX, a utilizar parte do espaço doméstico para a criação de sua própria comunidade, se utilizando de materialidades como revistas, *fanzines*, ouvindo música, escrevendo em diários (MCROBBIE & GARBER, 2006), entre outras atividades que acabaram sendo inseridas na lógica de universo feminino juvenil.

No entanto, a própria perspectiva de McRobbie e Garber é centrada numa normatividade feminista. As autoras estão olhando para vivências e experiências de meninas e mulheres presentes na lógica de países anglo saxões, desconsiderando a experiência daquelas que não se encontram nesse eixo. No Brasil, por exemplo, o primeiro movimento a ganhar expressão por relacionar música e ativismo feminista coletivista foi o Riot Grrrl, nos anos 1990. Enquanto o Riot Grrrl é um movimento mais anglo centrado, já que surgiu em Olympia, nos Estados Unidos (MARCUS, 2010), ele teve uma grande adesão no Brasil. De acordo com Gelain (2020), as mulheres

⁷ Ao utilizar a expressão subcultura, ou movimentos subculturais, sigo o embasamento teórico da Escola de Chicago que nomeou como tal, grupos de jovens num contexto de pós Segunda Guerra Mundial que buscavam ir de encontro à cultura mais consolidada como parte do universo *adulto*. Esses jovens possuíam forte ligação com a música e com a subversão e usualmente se filiavam a gêneros musicais urbanos como reggae, punk, rap, entre outros. Para uma explicação mais aprofundada sobre subcultura como uma categoria sociológica ver Hall & Jefferson (2006).

⁸ Como de Beauvoir (1970) e Federici (2019) demonstram em suas respectivas obras, o lugar das mulheres como progenitoras das próximas gerações de latifundiários e proletários é imprescindível para a manutenção do capitalismo. Por esse motivo, até hoje discursos que se assemelham com a tentativa de imposição de um “destino biológico” (DE BEAUVOIR, 1970) recaem constantemente sobre mulheres.

brasileiras – especialmente moradoras de centros urbanos – se identificaram com o movimento, pois o país já possuía um histórico de movimentos populares feministas e, no final dos anos 1980, estava passando por uma crescente de lutas dos movimentos LGBTQI+. Enquanto é possível afirmar que o movimento Riot Grrrl apresenta limitações como as relacionadas à participação e visibilidade de suas integrantes mais marginalizadas⁹, ele teve uma importância inegável no desenvolvimento político de meninas e mulheres que integravam, ou desejam integrar, a cena de punk rock já existente no país (FACCHINI, 2011).

Dois características são importantes na constituição do Riot Grrrl como movimento sócio-político e cena musical. A primeira é o compartilhamento de relatos pessoais. Isso pode ser observado nos trabalhos de Marcus (2010), Facchini (2011) e Gelain (2020) que, apesar de apresentar diferentes recortes, trazem em seus conteúdos a forma como os relatos pessoais são capazes de engajar outras meninas e mulheres a ingressarem no movimento e, até mesmo, auxiliar na disseminação do conhecimento sobre feminismos. A segunda característica se relaciona com a potência e estímulo à conectividade que o Riot Grrrl emprega. Mesmo antes da disseminação do uso de internet, meninas e mulheres inseridas nessa cena musical buscavam a formação de redes a partir da disseminação de *fanzines*, trocas de correspondência, bem como durante a participação de shows, festas e festivais (MARCUS, 2010). Com a internet, o crescente uso de blogs, fóruns, plataformas e sites de redes sociais, a ideia de uma criação de rede se intensificou. É importante, no entanto, evidenciar que essa intensificação na criação de redes por causa do uso das ferramentas virtuais se concretiza justamente porque essa cena alcança principalmente meninas e mulheres de classe média e média alta, como aponta Facchini (2011).

De certa forma, ambas as características mencionadas têm ligação com a chamada Terceira Onda feminista. Apesar de não ser meu objetivo debater as ondas feministas, é necessário que isso seja evidenciado, pois o movimento musical faz parte da concretização desse momento de luta política. A Terceira Onda também teve insurgência nos anos 1990 e foi uma forma que jovens feministas ativistas tiveram para evidenciar suas próprias problemáticas (SILVA, 2018). Como aponta Silva (2018), a

⁹ Essa temática não será necessariamente abordada neste artigo, no entanto este vem sendo um interesse de pesquisa e, portanto, vai ser trabalhado em produções futuras.

Terceira Onda do feminismo vê suas ativistas trazendo em pauta questões que antes eram negligenciadas, como as relacionadas à sexualidade, classe e raça. Além disso, esta onda acompanha o desenvolvimento tecnológico digital das sociedades contemporâneas, fazendo com que essas ativistas passem a ser absolutamente conectadas, “represent[ando] novas direções no ativismo, [com] a construção de novas comunidades participativas e o desenvolvimento de novas formas públicas de si” (HARRIS, 2008 apud KELLER, 2012, p. 434, tradução nossa¹⁰). Dessa forma, a conectividade tanto das feministas da Terceira Onda, quanto das membras do Riot Grrrl parecem ser formas de expansão da cultura do quarto, como previamente mencionado, auxiliando na constituição de identidades em coletividade.

Além disso, a influência do Riot Grrrl para a formação de redes de endosso entre mulheres musicistas no Brasil é tão grande que essas influências podem ser encontradas até hoje. Por exemplo, Gabriela Gelain realizou um estudo onde foram analisados quatro coletivos presentes na cena musical gaúcha em que as mulheres integrantes deles tinham como objetivo o compartilhamento de “suas vivências para impulsionar outras iniciativas de mulheres na música e no feminismo, realizações que reconheçam e estimulem o fortalecimento de uma rede feminina com o objetivo do alcance da sororidade” (GELAIN, 2020, p. 90). Para a autora, essa característica apresenta-se como uma memória do movimento Riot Grrrl. Proponho que pensemos no GIR, MUSAP e WWT da mesma forma, ainda que essas plataformas em específico não tenham ligação direta com o rock ou mesmo o punk. Sites como os GIR, MUSAP e WWT são potenciais criadores de redes de contato e endosso para as mulheres profissionais da música justamente por causa da possibilidade de trocas que eles estimulam. A partir dessas redes, elas são capazes de trabalhar com outras mulheres – fortalecendo o espaço feminino na música, principalmente nos setores mais *incomuns*, como os trabalhos de *backstage* e de estúdio –, enquanto reafirmam suas próprias identidades enquanto profissionais.

No entanto, há de se evidenciar que, apesar desses sites apresentarem propostas aparentemente democráticas, os projetos correm risco de serem excludentes por causa de fatores ligados a individualidades femininas. Um exemplo muito evidente acontece

¹⁰ “represent new directions in activism, the construction of new participatory communities, and the development of new kinds of public selves’.”

justamente no que aponta Angela Davis (2016) sobre a dificuldade da união de pautas entre feministas brancas e negras, algo que sempre foi uma problemática do movimento feminista estadunidense, resultando, muitas vezes, na exclusão de importantes nomes de mulheres negras das frentes de liderança. Essas exclusões não foram enfrentadas de maneira silenciosa, mas resultou num afastamento maior de mulheres negras do movimento feminista, fazendo com que essas mostrassem maior atividade nos movimentos antirracistas – onde acabam conquistando maior espaço de fala. bell hooks (2019) também delega a falta de interesse de mulheres negras pelos movimentos feministas, pois, feministas brancas burguesas do movimento da libertação começaram a disseminar a ideia de que mulheres se uniam em irmandades por serem vítimas de uma opressão comum. Assim, “determinadas ativistas brancas (e alguns homens negros)” passaram a sugerir “que a mulher negra era tão forte que não precisava participar do movimento feminista” (HOOKS, 2019, posição 1035).

Isso só evidencia que, mesmo em grupos marginalizados, quando a ideia é a tentativa de uma homogeneização de pautas, usualmente quem sai perdendo são as pessoas com menos privilégios e representação. Em uma sociedade em que, estruturalmente, concede mais privilégio a pessoas brancas, mulheres brancas possuem – inevitavelmente – mais privilégios que mulheres negras. Como bem aponta bell hooks (2019), o processo de exploração de mulheres brancas burguesas sobre as mulheres negras trabalhadoras, é um dos fatores primordiais para a dificuldade da criação de irmandades entre as mulheres. Por isso, é necessário que exista a interseccionalidade do feminismo para a compreensão de que apenas “o recorte de gênero é insuficiente para alcançar a experiência vivida por grande parte das mulheres” (ELIAS, 2019, p. 77). Dessa forma, por mais que os projetos analisados aqui também venham a apresentar essas fissuras, eles podem ser compreendidos como uma tentativa de grupos e ativistas feministas inseridas no mercado musical em subverter seus próprios preconceitos e unir meninas e mulheres apesar das diferenças. No entanto, a própria necessidade da criação de grupos diferentes, com propostas diferentes, para atrair essas meninas e mulheres, pode ser um indicativo de que alguns feminismos são capazes de se aproximar mais do que outros. Esta prerrogativa aparece justamente na análise, quando as características das plataformas estiverem sendo esmiuçadas.

Por fim, ao mesmo tempo em que a digitalização parece aproximar pessoas, a internet e a acessibilidade também são responsáveis pela popularização de discursos e práticas excludentes para com minorias. Levando em conta que a opressão tem uma natureza interligada – ou seja, é relevante olhar a perspectiva entrecruzada de gênero, raça e classe, em hierarquizar os fatores de individuação e categorização (HILL COLLINS, 2016) – e por nos encontrarmos em um momento do mundo em que a conexão interpessoal acontece de maneira mais facilitada, a opressão acaba se mostrando muitas vezes de maneiras mais variadas. Isso considerando o fato de que “mulheres também oprimem mulheres, é há um conjunto de situações sociais que posicionam algumas mulheres em situação de privilégio, e outras, em situação de opressão” (ELIAS, 2019, p. 77), o que faz com que os projetos a seguir também devam ser olhados de maneira crítica.

Diferentemente do que se pode acreditar, a digitalização de práticas sociais não inibe preconceitos, como racismo e sexismo. Ainda que, pela limitação de espaço, este artigo não vá necessariamente trabalhar com a problemática de racismo e sexismo algorítmicos e no ambiente digital, é necessário que isto seja ao menos mencionado quando relatado os funcionamentos das redes de endosso em ambientes virtuais. Isso para dizer que apesar de um aparente poder dividido – levando em conta que ativistas podem cobrar mais facilmente de ações e atitudes de governos e grandes empresas por causa das ferramentas digitais (MILAN, 2016) –, os grandes conglomerados de comunicação digital com seus controles de dados e armazenamentos de imagem, por exemplo, ainda possuem mais poder que ativistas políticos e identitários. Assim, os dados gerados nos diferentes espaços *online* acabam “substituindo” o indivíduo, que é feito para desaparecer em favor de uma representação que pode ser classificada e manipulada sem esforço” (MILAN, 2016, p. 151, tradução nossa¹¹). Por isso, Carrera (2020), em seu estudo sobre banco de dados de imagens na internet, percebe que nesses existem certa replicação de padronização de gênero e raça que perpassam pelo preconceito. Palavras como *wealth* (riqueza) e *boss* (chefe) são mais comumente associados a homens brancos, enquanto isso, mulheres negras aparecem mais associadas com termos chave como *secretary* (secretária/o) e *poverty* (pobreza).

¹¹ ““standing in” for the individual, who is made to disappear in favor of a representation that can be effortlessly classified and manipulated.”

Ainda que minha intenção não seja trabalhar com marcadores específicos conectados a papéis de gênero, ou raça, impostos na sociedade contemporânea, o tipo de representação que encontramos atualmente relacionada a feminilidade e etnia se apresenta de maneira significativa nos feminismos e projetos aqui apresentados. Esses projetos têm como objetivo dar mais visibilidade para mulheres musicistas e mostrar para uma futura geração que elas também podem ascender em suas funções. Entendo, então, que potenciais redes de endosso formadas por esses projetos são utilizadas por mulheres profissionais da indústria musical como ferramentas para a diminuição do *gap* de gêneros.

GIRLS I RATE: HIP-HOP E FEMINISMO INTERSECCIONAL

Girls I Rate (GIR) é um projeto britânico que se propõe a conectar mulheres trabalhadoras da indústria fonográfica e garotas interessadas pela área a partir do aprendizado e da troca de experiências. Lançado em 2016 pela cantora, mentora artística e compositora londrina Carla Marie Williams, o projeto hoje já possui um segmento próprio de evento fixo – *Arts Academy*, que consiste em um final de semana de oficinas para garotas com palestras, cursos e pequenas aulas relacionados à produção musical, ao trabalho criativo e à inserção na indústria musical –, e uma rede de contatos específica para garotas participantes dos eventos promovidos pela GIR, o *Pop Up Club*.

Em uma entrevista ao theartsdesk.com¹², Williams – que já trabalhou com grandes nomes, como Beyoncé e Kylie Minogue – defendeu que existe uma necessidade de aumento do efetivo feminino na música. Carla relatou que o primeiro evento do GIR foi elaborado após uma situação de sexismo pela qual ela passou dentro de um estúdio. A partir daquele momento, ela decidiu fazer algo para mudar as situações de inequidade pelas quais mulheres passam dentro da indústria musical constantemente. O primeiro evento do GIR foi uma série de oficinas para garotas que aconteceram ao longo de um final de semana. Após o sucesso deste evento, Williams entendeu que era necessário fazer algo maior e mais frequente, de forma que garotas pudessem ser atraídas e preparadas para a indústria musical.

¹² Disponível em: <<https://bit.ly/2u8iwyz>>. Último acesso 18/01/2020.

Carla Marie Williams já possui um reconhecimento no setor da música pop, no entanto, suas raízes são no rap. Por essa razão, muito da estética e das palestras e oficinas que acontecem pelo GIR se desdobram justamente a partir do hip-hop. De acordo com Keller (apud Kearney [2006], 2012, p. 435, tradução nossa¹³), historicamente falando garotas sempre se voltaram para subculturas como o hip-hop “para expressar políticas de gênero alternativas, por causa da tomada adulto-centrista tida pelo feminismo mainstream.” Assim, muitas subculturas, atreladas a um tipo de feminismo *underground*, acabavam dando espaço para que garotas pudessem expressar suas individualidades, compartilhar experiências e construir suas próprias identidades sem influência direta do universo das mulheres adultas. Isso se deu em contextos de movimentos e expressões como o Riot Grrrl e não foi muito diferente para garotas e mulheres inseridas no hip-hop (MELTZER, 2010).

Diferentemente do Riot Grrrl e do rock, no entanto, o hip-hop apresenta uma importância maior para garotas e mulheres negras periféricas, já que, além da possibilidade de trabalhar a problemática do sexismo, a cultura é capaz de evidenciar a realidade do racismo recorrente no contexto urbano ocidental. De acordo com Tricia Rose (1994), mulheres rappers são representações importantes para outras jovens mulheres negras, apesar da visão popular sexualizada que elas atraem num contexto cultural estadunidense. Elas complexificam as relações de poder que existem dentro da comunidade negra, de certa forma indo além da luta racial, demonstrando que a sociedade não apenas é racista, como também absolutamente sexista – denunciando a dupla repressão imposta a mulheres negras (HOOKS, 2019). “Negociando múltiplas amarras sociais, mulheres negras rappers estão em diálogo consigo mesmas, com homens rappers, com outros músicos populares (através do sample e de práticas revisionais), com fãs negras e com fãs de hip-hop no geral” (ROSE, 1994, p. 148, tradução nossa¹⁴).

Para além de fazer parte do processo de formação identitária de jovens garotas, o hip-hop também é um importante marcador de adesão de mulheres negras aos

¹³ “in order to express alternative gender politics because of the adult-centric approach taken by mainstream feminism.”

¹⁴ “Negotiating multiple social boundaries and identities, black women rappers are in dialogue with one another, with male rappers, with other popular musicians (through sampling and other revisionary practices), with black women fans, and with hip hop fans in general.”

feminismos fora do âmbito mais acadêmico, ainda que a estética do rap *mainstream* seja uma cúmplice para o controle da imagem de mulheres negras (HILL COLLINS, 2000). Afinal, é inegável a importância que a arte possui na constituição da identidade do ser humano, o que não é diferente para mulheres negras (DAVIS, 2016). Ainda assim, mesmo dentro da cultura hip-hop, mulheres negras precisam lidar com o sexismo, já que o rap faz parte da sociedade patriarcal, absorvendo algumas práticas desse tipo de exclusão (HILL COLLINS, 2000; ROSE, 1994). Por essa razão, Carla Marie Williams fala da sua percepção sobre a necessidade do aumento do número de mulheres trabalhando em posições de decisão, nas áreas de criação, ou, simplesmente, aumentando o fluxo de mulheres na área da música. Isso quer dizer que a produtora não só percebe que existe um *gap* de gêneros na indústria, como também aponta que, quanto mais elevado o nível hierárquico, menos mulheres são encontradas. O trabalho de Williams, então, tem como foco inserir mais mulheres nesses espaços, pois quando mulheres assumem posições de decisão, as situações de inequidade sexual diminuem drasticamente (DAVIDSON & COOPER, 1992).

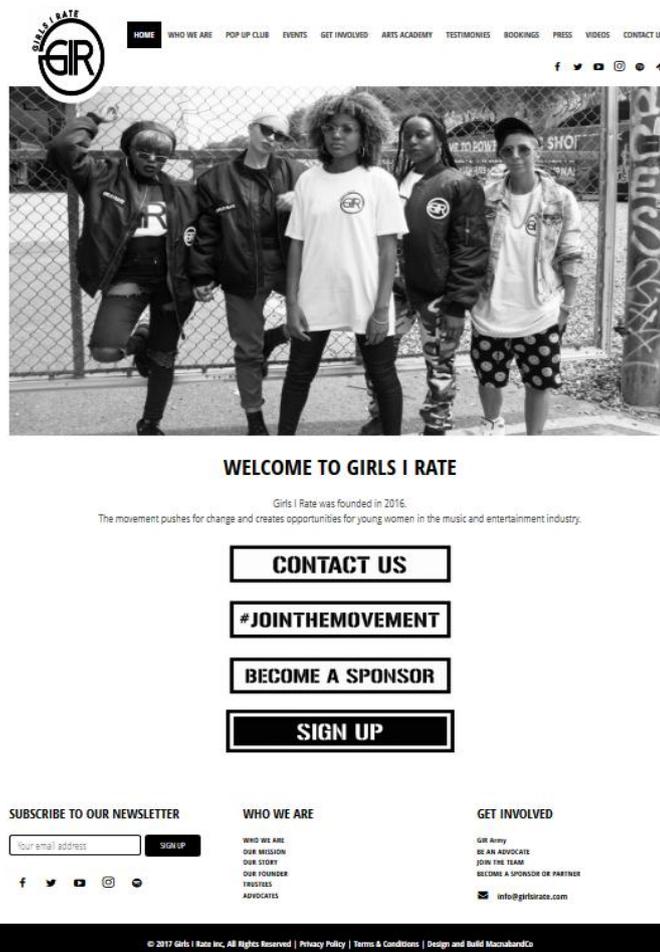


Figura 1 – Homepage do website Girls I Rate¹⁵. Fonte: <https://bit.ly/3bkhu2Q>

Absorvendo a cultura hip-hop e ressignificando o rap para ser uma ferramenta de divulgação e estímulo de meninas e jovens mulheres, o GIR possui um site e perfis em sites de redes sociais em prol de dar visibilidade para o projeto. Nesse momento, trago a análise do website em questão. O primeiro ponto a ser evidenciado é um aparente protagonismo que parece ser concedido a meninas e jovens mulheres integrantes do projeto. Essas imagens são as primeiras coisas a serem vistas no website e, portanto, a mensagem passada parece ser de boas-vindas a jovens garotas.

Observando o website do GIR (figura 1), podemos ver fotos produzidas de garotas que frequentaram o *Arts Academy*, servindo como uma referência para outras garotas que poderão vir a se inscrever no futuro. Elas possuem fortes referências à cultura hip-hop e de música urbana; em uma é possível ver que garotas posam com uma

¹⁵ As imagens foram recolhidas na época em que essa pesquisa foi feita, no início de 2019. Em 2020, as imagens no carrossel da *Homepage* do GIR foram modificadas. O conteúdo, no entanto, segue similar.

grade ao fundo que divide o espaço da rua para um local que parece ser uma espécie de pátio com um vagão de trem. É possível ver nessa imagem marcas de pichação em um poste e em paredes, parte do asfalto e uma ponte. Essa imagem não é a única referência à cultura urbana no carrossel do site, em uma outra (figura 2), duas garotas com blusas do GIR estão posando de uma forma que poderia ser entendida como *afrontosa* em posição típica de rappers, com seus queixos levantados, encarando diretamente a câmera. Além dessas imagens reproduzirem signos da cultura musical urbana, ao mesmo tempo, elas denotam a centralidade que essas meninas representam para a organização. Apresenta-se, aqui, um tipo de feminismo muito prático, urbano, periférico e interseccional, mas que também irá fazer uma valorização da juventude como palco de possibilidade de subversão.



Figura 2 – Garotas em espaço urbano. Fonte: <https://www.girlsirate.com/wp-content/uploads/2019/03/EF6A8180.jpg>

A jovialidade vai ser marcada pelo uso das *hashtags* presente na página principal do projeto e em seus perfis em plataformas de redes sociais. Enquanto o uso das *hashtags* pode ser justificada pela facilidade que essa ferramenta fornece em interconectar pessoas, criando ambientes por afiliação (ZAPPAVIGNA, 2014), por exemplo, não podemos deixar de lado que isso é uma característica do *jovem feminismo*. O ambiente *online* acaba sendo o espaço em que garotas se sentem mais confortáveis para se expressarem (KELLER, 2012). Não surpreendentemente, iniciativas que têm como objetivo engajar jovens mulheres – como é o caso do GIR – irão se utilizar desse tipo de linguagem para se aproximar do seu público alvo. Por essa razão, garotas e mulheres que participam dos eventos do GIR – seja como organizadoras, participantes,

membras ou palestrantes – também são estimuladas a utilizarem a *hashtag* quando postam conteúdos relacionados. Essa é provavelmente uma forma que o coletivo encontrou de mapear a sua presença *online*, além de ser uma forma mais facilitada de divulgar e direcionar o conteúdo que os interessa ou faz parte da construção de identidade da marca.

Outro ponto que não pode ser deixado de lado se figura na própria representação feminina acionada pelas imagens disponíveis no site. A absoluta maioria das garotas escolhidas para serem as representações imagéticas do GIR são negras ou latinas. Uma justificativa para isso pode ser justamente pela noção de que o projeto possui raízes no hip-hop – cultura musical que engaja em sua maioria pessoas negras e latinas (ROSE, 1994) –, além de ser a marca do feminismo interseccional do projeto. O objetivo de Carla Marie Williams e do próprio GIR é justamente dar mais espaço para mulheres não brancas. Enquanto no mercado musical a presença feminina já é escassa, quando somamos à equação fatores como etnicismo, isso se agrava. De acordo com o estudo realizado pela organização *Women in Control*¹⁶, por exemplo, mulheres negras são as pessoas com o menor número de presença nas diretorias das grandes gravadoras de música atuante no Reino Unido (local onde acontece o GIR). Mulheres negras estão em menos de 7% em média, enquanto mulheres brancas conseguem ocupar mais de 50% de assentos em determinadas gravadoras.

Assim, entendendo que imagens representativas de mulheres são importantes para moldar o entendimento das mesmas e de suas funções na sociedade – veja, por exemplo, a problemática das imagens de controle e o que isso significa para a opressão de mulheres negras, de acordo com Hill Collins (2000) – o GIR irá colocar em visibilidade justamente garotas que provêm de contexto étnico marginalizado. A própria Williams é negra e relata a falta de representação no espaço da música. Ela, então, estimula um processo que é descrito por hooks (2019) como necessário, o de compartilhamento da própria experiência, utilizando o lugar que conseguiu alcançar para alçar outras mulheres de cor e, assim, não apenas diminuir o *gap* de gêneros, mas também colorir a indústria musical.

¹⁶ Disponível em: <<https://bit.ly/3hgwr8U>>. Último acesso 09/09/2020.

MUSAP: SOMOS MÚSICAS E FEMINISTAS LATINO-AMERICANAS

A MUSAP é uma plataforma Chilena idealizada para a divulgação de mulheres profissionais da música. O site foi desenvolvido principalmente para hospedar um catálogo com o contato de artistas e mulheres trabalhadoras da indústria musical na América Latina (figura 3). A MUSAP funciona também como uma produtora para artistas independentes – majoritariamente, mas não necessariamente – chilenas. Tanto as colaboradoras quanto as artistas cadastradas no banco de dados da plataforma são sempre necessariamente mulheres, fortalecendo a ideia da construção de uma irmandade, na concepção já anteriormente debatida de Fox-Genovese (1992), como forma de fortalecer o lugar que conseguiram conquistar no espaço da música.

Chamo atenção para a MUSAP justamente por ser uma iniciativa que busca dar visibilidade para mulheres da América Latina. Não somente isso, essa iniciativa foi desenvolvida no Chile, um país que vem ganhando atenção da mídia internacional por ser palco de grandes conflitos políticos contemporâneos¹⁷. As manifestações que aconteceram ao longo de todo 2019 no Chile engatilharam o coletivo feminista *LasTesis* a realizar a performance *Un violador en tu camino*, para denunciar os casos de estupro sofridos por mulheres manifestantes por parte de policiais chilenos. Os vários vídeos compartilhados por pessoas presentes na manifestação repercutiram no mundo e a performance foi reproduzida por grupos em diferentes países¹⁸, como uma forma de denunciar, também, o sexismo estrutural presente nesses espaços.

¹⁷ Vide: <<https://bit.ly/36aBGBI>>; <<https://bit.ly/3amssFI>>; <<https://bbc.in/2R9GsuN>>. Último acesso 19/01/2020.

¹⁸ Disponível em: <<https://bit.ly/35TCLza>>. Último acesso 19/01/2020.

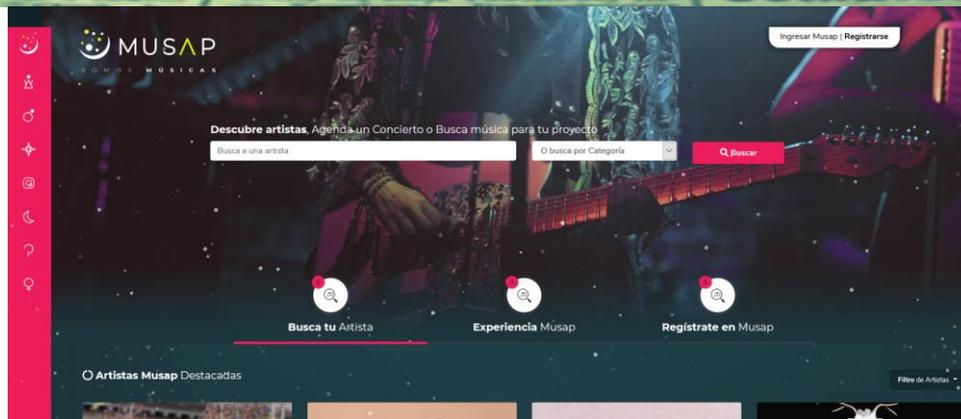


Figura 3 – Homepage do MUSAP. Fonte: <https://musap.cl/>

A própria América Latina vem ganhando cada vez mais importância no cenário político global no que concerne às lutas feministas. Movimentos como *Ni Una A Menos*, originário em 2015 na Argentina, começaram a ganhar mais notoriedade principalmente por causa da alta espalhabilidade que eles apresentaram em plataformas de redes sociais (GABARDO & LIMA-LOPES, 2018). Ainda que devamos ter cuidado ao falar de feminismos a partir da chave da opressão comum, como alerta hooks (2019), a preocupação com a violência de gênero trazida pelas feministas latino-americanas parece justificável. De acordo com a ONU, em um relatório lançado em 2017, as regiões da América Latina e Caribe são as mais perigosas para mulheres fora de zonas de guerra (PNUD & ONU, 2017). Além disso, o sexismo ganha mais camadas de opressão quando tratamos de *machismo*, um tipo de violência de gênero “inerente à marginalidade, ao menosprezo da mulher, à discriminação racial, ao exercício da violência contra minorias e contra a população feminina, à paternidade irresponsável (LUGO, 1985, p. 40, tradução nossa¹⁹).

Assim, o feminismo latino-americano parece apresentar como *inimigo comum* o machismo em si, em sua essência de exaltação do homem *macho* a partir da subjugação do feminino. Por esse motivo, para as mulheres dos diferentes países da América Latina, a utilização da internet como meio de ativismo é uma forma segura para a expressão de suas identidades, bem como para denúncia das violências que sofrem cotidianamente em um contexto patriarcal (SILVA, 2018). A MUSAP, assim, ganha espaço em um contexto de movimentos feministas latino-americanos que vêm sendo

¹⁹ “inerente a la marginalidad, el menosprecio a la mujer, la discriminación racial, el ejercer la violencia contra las minorías y contra la población femenina, la paternidad irresponsable.”

impulsionados pela conectividade. A iniciativa também se mostra como uma representação categórica dos espaços que as mulheres estão tentando conquistar na música em regiões como os diferentes países da América Latina.

A MUSAP também trabalha para mudar a realidade da baixa presença e representatividade feminina na América Latina. De acordo com um estudo realizado pelo Ruidosa Fest²⁰ entre 2016 e 2018, analisando um total de 66 festivais de música em diferentes países do continente, a média encontrada foi: durante os três anos da pesquisa, de cada 10 artistas ou bandas no *setlist*, apenas duas eram de solistas mulheres ou bandas com formações inteiramente femininas. Enquanto esse estudo apresenta limitações, ele se mostra como significativo do cenário da indústria musical latino-americana. Ao criar um catálogo apenas com profissionais da música latino-americanas, a iniciativa parece fazer parte de um processo que é listado Chandra Mohanty (2008) como fundamental: o posicionamento das mulheres “do Terceiro Mundo” no “feminismo ocidental”. Essa é uma prática necessária tanto no âmbito acadêmico quanto nas práticas de ativismos feministas. Mulheres latino-americanas precisam falar por si mesmas para que seja superada a “‘diferença do Terceiro Mundo’! A ‘diferença do Terceiro Mundo’ inclui uma atitude paternalista direcionada às mulheres do Terceiro Mundo” (MOHANTY, 2008, p 155, tradução nossa²¹). Para isso, MUSAP utiliza a linguagem de blogs e os catálogos, ferramentas que já existiam, mas que foram aprimoradas pelo desenvolvimento das tecnologias de comunicação digital.

WOMEN WALK TOGETHER: SUL-GLOBALISMO FEMINISTA

O coletivo *Women Walk Together* (WWT) se diferencia um pouco do GIR e MUSAP, porque ele foca em mulheres que trabalham com o setor *técnico* e de produção da indústria fonográfica. Esta característica é interessante, pois o número de mulheres trabalhando com tecnologia da música é muito inferior em comparação com homens. Em busca de uma resposta para o motivo dessa discrepância de gênero, Rebekah Farrugia (2012) realiza um trabalho de levantamento histórico sobre a aproximação da tecnologia com a masculinidade, se afastando do feminino. No início do século XX,

²⁰ Disponível em: <<https://bit.ly/2DMmOkK>>. Último acesso 10/09/2020.

²¹ “‘diferencia del Tercer Mundo’! La ‘diferencia del Tercer Mundo’ incluye una actitud paternalista hacia mujeres del Tercer Mundo.”

segundo a autora, começou a ser disseminada a ideia, nos espaços acadêmicos, que a tecnologia era capaz de produzir sentido, possuindo poder de modificar práticas sociais e culturais. Assim, dominar as materialidades tecnológicas, a partir da criação e da invenção, também seria capaz de conceder poder. Por isso, enquanto era divulgado que mulheres poderiam usar inventos tecnológicos – para fins domésticos, especialmente – elas começaram a ser afastadas da produção e invenção desses equipamentos, já que isso requeria educação, e uma mulher não poderia ser melhor educada (no sentido científico) do que um homem. Assim, “o estabelecimento de mulheres como se estivessem sempre por fora da invenção e da tecnologia, naturaliza e preserva uma aparente relação inata entre o homem e a tecnologia” (FARRUGIA, 2012, p. 20, tradução nossa²²).

Esse conhecimento tecnológico passado como masculino também se refletiu na indústria musical, seguindo a tomada popular. Esse determinismo apresenta sequelas até hoje que podem ser apontadas pelo pequeno número de mulheres que efetivamente se interessam pela parte mais laboriosamente tecnológica e digitalizada da música, como a criação de *softwares*, a montagem de instrumentos personalizados, até a produção de músicas e álbuns. Em uma entrevista à Tara Rodgers (2010), a DJ Beth Coleman relata sobre a sua dificuldade em encontrar mulheres para trabalhar em conjunto, e como isso a estimulou a começar a dar aulas exclusivamente para mulheres. Ela entende que o maior problema enfrentado por trabalhadoras da música é a falta de encorajamento profissional, “elas são muito encorajadas para se dedicarem às suas companhias, aos seus homens, seus companheiros, (...), mas geralmente essas mulheres não são diretoras do projeto, não são diretoras artísticas, não são as pessoas da visão” (Beth Coleman em entrevista à RODGERS, 2010, p. 90, tradução nossa²³).

Por viverem constantemente à sombra de homens, mesmo sendo absolutamente capazes de tomar a dianteira em projetos, algumas mulheres da área de tecnologia musical se uniram para criar o WWT. Segundo as informações cedidas pelo coletivo no próprio website, a WWT foi criada em 18 de julho de 2018 como uma forma de celebrar

²² “the situating of women as always already outside invention and technology naturalizes and preserves a seemingly innate relationship between men and technology.”

²³ “they are well encouraged to be dedicated to their company, their man, their partner, (...), but more often than not they are not the directors of the project, they are not the artistic directors, they are not the vision people.”

o centenário de Nelson Mandela, em apoio à fundação *The Elders*²⁴. O primeiro evento do WWT foi realizado com apenas mulheres em posições de decisão – esta é, inclusive, uma característica do coletivo que permanece. O WWT, assim como a MUSAP, carrega consigo a força do Sul Global, já que possui atuação no Brasil, África do Sul, Guiné-Bissau, Índia e – saindo do eixo do Sul – Grã Bretanha.

De fato, as crescentes demandas políticas e tecnológicas que observamos se desenrolar no Sul Global fazem com que esse eixo – que não deve ser necessariamente delimitado geograficamente, mas muito mais por características afinadas com o avanço histórico de países em contexto pós-coloniais (COMAROFF, 2011) – tenha temporalidades próprias, diferenciadas, marcadas por esse desenvolvimento diverso (RESENDE & THIES, 2017). A centralidade desses países, que foram constituídos por um pensamento eurocêntrico como marginais – determinação, diga-se de passagem, respaldada pelos feminismos brancos ocidentais (MOHANTY, 2008) –, é importante de ser ressaltada, pois faz parte de um processo de ativismos em construção que vão ser traduzidos por Walter D. Mignolo (2008) como identidade em política. Essa forma de ativismo, nas palavras do autor, é fundamental para o processo de descolonização que necessita subverter “teorias políticas e a organização de ações políticas fundamentadas em identidades que foram alocadas (...) por discursos imperiais” (MIGNOLO, 2008, p. 289). Quando traduzindo isso para um feminismo sul-globalista, podemos observar a identidade em política como uma ferramenta para superar as barreiras invisíveis existentes para mulheres – e especialmente mulheres de cor – na indústria da música. Os feminismos descolonizados possuem, então, o objetivo de pôr em xeque a heterogeneidade de pensamentos e práticas normativas e euro centradas (MOHANTY, 2008).

²⁴ Organização Internacional fundada por Nelson Mandela que reúne grandes líderes independentes como uma maneira de trabalhar em conjunto pelos direitos humanos e pela paz mundial.

Apesar de terem, também, um website, a atuação do coletivo é mais forte no Instagram²⁵, onde elas fazem uma divulgação direta de mulheres que atuam nas áreas de *tomada de decisões* e tecnologia da música. Foi nesse espaço que pude encontrar uma abrangência maior naquilo que venho chamando de formação de redes de endosso. Elas utilizam o apelo imagético do Instagram (figura 4) para divulgar imagens, nomes e frases de mulheres profissionais da música, pedir indicações de mulheres profissionais que inspiram as seguidoras, além de fazer a divulgação dos eventos. Isso pode ser observado na presença *online* do WWT quando a representação de mulheres não-brancas e de países de fora do eixo Norte (figura 4). Mulheres indianas, brasileiras, sul africanas, entre outras, são colocadas em evidência como uma prova de que a atuação masculina e branca não é necessária para a legitimação dos seus trabalhos. Subverte-se, pois, a ideia da centralidade masculina da indústria musical em prol da diminuição de um *gap* de gênero, mas também de etnicidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, apresentei três iniciativas que têm como objetivo o estímulo para a inserção e manutenção de meninas e mulheres na indústria musical. Mostrei que apesar de seguirem modelos diferentes em suas páginas, todas possuem similaridades no que tangem aos objetivos, isto é, dar espaço e incentivar a visibilidade de mulheres profissionais da música. Isso permite que os perfis desses projetos no ambiente virtual tenham uma potência de criação de redes de endosso entre essas profissionais. Isto é uma marca do desenvolvimento dos movimentos feministas no mundo, que se popularizam a partir do crescente ativismo digital (KELLER, 2012).

Para além disso, os projetos engajam tipos diferentes de feminismos. Isso não foi impedimento para a afirmação de que esses feminismos contemporâneos vão se valer e muito da crescente digitalização justamente para dar voz para corpos femininos marginalizados. O GIR busca mostrar, focando seus esforços em meninas e mulheres negras, que esse grupo tem a legitimidade para frequentar os espaços da indústria musical – majoritariamente masculinos e brancos. O WWT irá fazer o mesmo: voltando-se mais para mulheres já profissionais o projeto evidencia a presença e importância dessas na

²⁵ Disponível em: <<https://bit.ly/2Anz5Kr>>. Último acesso 19/01/2020.

indústria. Da mesma forma, MUSAP irá fornecer uma plataforma em que mulheres da América Latina possam divulgar a si mesmas, criando um senso mais forte de copresença.

Alguns problemas persistem e devem ser explorados em trabalhos futuros. Um é a instabilidade e a sensação de falsa segurança que os ambientes digitais podem passar. É importante que se tenha em mente que, por ser um espaço com muitas disputas, os ambientes digitais são absolutamente passíveis de *comoditização* e do controle (MILAN, 2017). Outro se enquadra justamente na padronização dos corpos que marcam presença nesses espaços e concedem visibilidade para os ativismos feministas digitais. Fatores como *idadismo*, maternidade, raça, sexualidade, entre outros, parecem estar em constante disputa pela visibilidade, fazendo com que a comparação apenas entre homens e mulheres presentes na indústria da música seja limitante para o debate da equidade. Nessa pesquisa não foi possível incluir o debate dessas problemáticas, mas elas não devem ser ignoradas.

Por fim, o *Girls I Rate*, *MUSAP: Somos Músicas* e *Women Walk Together* não expressam com totalidade a movimentação que vem acontecendo ao redor do Globo, já que eles são três representações em meio a um número enorme de projetos que possuem características e *modus operandi* diferenciados. No entanto, esses projetos se mostraram como bons representantes de algumas das movimentações que mulheres vêm buscando fazer como uma forma de diminuir o *gap* de gêneros dentro da indústria da música e, conseqüentemente, da sociedade. Por isso, compreendo que todos os três projetos possuem uma importância indiscutível na configuração do ativismo feminista digitalizado e contemporâneo, tendo a necessidade de um aprofundamento maior em trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BANET-WEISER, Sarah. Introduction. In: BANET-WEISER, Sarah. **Popular Feminism and Popular Misogyny**. Durham, London: Duke University Press, 2018.
- BRIGHENTI, Andrea. Visibility: A category for the social sciences. **Current Sociology**, Volume 55, Número 3, 2007. pp. 323-342.
- CARRERA, Fernanda. Racismo e sexismo em bancos de imagens digitais: análise de resultados de busca e atribuição de relevância na dimensão financeira/profissional. In: SILVA, Tarcízio. **Comunidades, algoritmos e ativismos digitais: olhares afrodiáspóricos**. São Paulo: LiteraRUA, 2020.

COMAROFF, Jean. Teorias do sul. In: **Mana**, Volume 17, Número 2, Agosto de 2011. pp. 467-480.

DANAHER, William. Music and Social Movements. In: **Sociology Compass**, Volume 4, Número 9, 2019. pp. 811-823.

DAVIDSON, Marilyn; COOPER, Cary. **Shattering the glass ceiling: the woman manager**. London: Paul Chapman Publishing, 1992.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DE BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. 1. Fatos e Mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

ELIAS, Maria Lígia. Feminismo, diferenças: uma reflexão sobre pesquisa, categorias analíticas e transformação social. In: MARQUES, Danusa; REZENDE, Daniela; KUBÍK MANO, Maíra; SARMENTO, Rayza; GONÇALVES FREITAS, Viviane. **Feminismos em Rede**. Porto Alegre: Editora ZOUK, 2019.

FARRUGIA, Rebekah. Critical Connection: Gender, Technology, and Popular Music Cultures. In: FARRUGIA, Rebekah. **Beyond the Dance Floor: Female DJs, Technology and Electronic Dance Music Culture**. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Rio de Janeiro: Editora Elefante, 2019.

FOX-GENOVESE, Elizabeth. Para Além da Irmandade. In: **Estudos Feministas**, Volume n/c, Número n/c, 1992. pp. 31-56.

GABARDO, Maristella; LIMA-LOPES, Rodrigo. Ni Uma A Menos: Ciência das Redes e Análise de Um Coletivo Feminista. In: **Revista Humanidades e Inovação**, Volume 5, Número 3, 2018. pp. 45-58.

GELAIN, Gabriela. Continuidade subcultural, *Girls Rock Camp* gaúcho e memória: um estado da arte inicial para refletir as mulheres na música. In: **Temática**, Ano 16, Número 5, Maio 2020. pp. 80-93.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (eds). **Resistance through Rituals – Youth Subcultures in Post-War Britain**. London: Routledge, 2006.

HILL COLLINS, Patricia. **Black Feminist Thought – Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. New York and London: Routledge, 2000.

HILL COLLINS, Patricia. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. In: **Revista Sociedade e Estado**, Volume 31, Número 1, 2016. pp. 99-127.

HOOKS, bell. Teoria Feminista: Da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva S/A, 2019.
KELLER, Jesallyn Marie. Virtual Feminisms. In: **Information Communication & Society**, Volume 15, Número 3, 2012. pp. 429-447.

LUGO, Carmen. Machismo y violencia. In: **Nueva Sociedad**, Volume n/c, Número 78, Julho-Agosto 1985. pp. 40-47.

MARCUS, Sara. **Girls to the Front**: The True Story of the Riot Grrrl Revolution. New York: HarperCollins, 2010.

MARQUES, Tânia; FERREIRA, Célia. Mulheres na Gestão de Topo: A problemática do *gap* de gênero e salarial. In: **Revista Ibero-Americana de Estratégia**, v. 14, n. 1, 2015.

MCROBBIE, Angela; GARBER, Jenny. Girls and Subcultures [1977]. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony. **Resistance through Rituals** – Youth Subcultures in Post-War Britain. London: Routledge, 2006.

MELTZER, Mariza. **Girl Power**: the nineties revolution in music. New York: Ferrar, Straus and Giroux, 2010.

MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade *em* política. In: **Caderno de Letras da UFF**, Número 34, 2008. pp. 287-324.

MILAN, Stefania. Data activism as the new frontier of media activism. In: PICKARD, Victor; YANG, Guobin. **Media Activism in the Digital Age**. London: Routledge, 2017.

O'BRIEN, Lucy. **She Bop**: The Definitive History of Women in Popular Music. London: Jaybone Press, 2012.

PNUD; ONU mujeres. **Del Compromiso a la Acción**: Políticas para erradicar la violencia contra las mujeres en América Latina y el Caribe, 2016. Documento de Análises Regional. Panamá, 2017.

RESENDE, Fernando; THIES, Sebastian. Temporalidades enredadas do Sul Global. In: **Contracampo** – Brazilian Journal of Communication, Volume 36, Número 3, 2017. pp. 2-19.

RODGERS, Tara. **Pink Noises**: Women on Electronic Music and Sound. London: Duke University Press, 2010.

ROSE, Tricia. **Black Noise**: Rap Music and Black Culture in Contemporary America Music/Culture. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação & Realidade**, Volume 20, Número 2, Julho-Dezembro 1995. pp. 71-99.

SILVA, Jacilene Maria. **Feminismo na Atualidade**: A Formação da Quarta Onda. Recife: Independently published, 2018.

ULDAM, Julie. Social Media Visibility: challenges to activism. **Media, Culture & Society**, Volume 40, Número 1, 2017. pp. 41-58.

ZAPPAVIGNA, Michelle. Enacting identity in microblogging through ambient affiliation. In: **Discourse & Communication**, Volume 8, Numero 2, 2014. pp. 209-228.

Recebido em 27 de maio de 2020

Aprovado em 20 de setembro de 2020