

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

Artistas e Trabalhadoras da Cultura: Carreiras, Gênero e Profissionalização das Cantoras em Aracaju/SE

Louise Ribeiro

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.17640>

Submetido em: 2026-08-25

Postado em: 2026-09-02 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

ARTISTAS E TRABALHADORAS DA CULTURA: CARREIRAS, GÊNERO E PROFISSIONALIZAÇÃO DAS CANTORAS EM ARACAJU/SE¹

LOUISE NUNES RIBEIRO

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-8261-5109>

<louiseenuness@gmail.com>

Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, SE, Brasil.

RESUMO: A pesquisa busca compreender as condições e os recursos sociais que orientam a entrada, a permanência e a ascensão de cantoras em Aracaju/SE, além de analisar a mudança na percepção da figura da cantora, que passa de “talento e vocação” para a condição de “trabalhadora cultural”, inserida estrategicamente na economia criativa. A metodologia é qualitativa e estrutura-se em dois eixos de análise documental e bibliográfica. O primeiro consiste no diagnóstico da história social do mercado musical em Sergipe e no Brasil, bem como na investigação da atuação do Estado e do impacto das leis de fomento na profissionalização das artistas. O segundo eixo fundamenta-se na coleta de dados e no mapeamento do perfil e dos locais de atuação das cantoras por meio de plataformas e ambientes digitais. O estudo evidencia novas formas de gestão do trabalho artístico via plataformização e questiona o lugar do músico performer em um mercado não institucionalizado, marcado pela informalidade e pela precarização. Os resultados indicam três entraves estruturais: as desigualdades de gênero; a exploração dataficação e hiperflexível decorrente da plataformização; e as barreiras geográficas e mercadológicas, marcadas pela hegemonia do eixo Rio-São Paulo e pela falta de organizações coletivas de músicos na cidade de Aracaju.

Palavras-chave: trabalho artístico, carreiras profissionais, cantoras, políticas culturais, plataformização.

ARTISTS AND CULTURAL WORKERS: CAREERS, GENDER, AND THE PROFESSIONALIZATION OF FEMALE SINGERS IN ARACAJU, SERGIPE, BRAZIL

ABSTRACT: This research seeks to understand the conditions and social resources that shape the entry, retention, and advancement of female singers in Aracaju, Sergipe, Brazil. It also analyzes the changing perception of the female singer, who has shifted from being viewed in terms of “talent and vocation” to being understood as a “cultural worker” strategically situated within the creative economy. The methodology is qualitative and is structured around two axes of documentary and

¹ Este artigo apresenta resultados parciais da pesquisa de mestrado intitulada “Vozes em Construção: Uma Análise das Carreiras Profissionais de Cantoras em Aracaju/SE” desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

bibliographic analysis. The first consists of a diagnosis of the social history of the music market in Sergipe and Brazil, as well as an investigation into the role of the state and the impact of funding laws on the professionalization of female artists. The second axis is based on data collection and the mapping of the profile and performance locations of female singers through digital platforms and environments. The study highlights new forms of managing artistic work through platformization and questions the position of the performing musician in a non-institutionalized market marked by informality and precariousness. The results indicate three structural obstacles: gender inequalities; the hyper-flexible exploitation resulting from platformization; and geographical and market barriers, marked by the hegemony of the Rio–São Paulo axis and the lack of collective organizations for musicians in the city of Aracaju.

Keywords: artistic work, professional careers, female singers, cultural policies, platformization.

INTRODUÇÃO

No debate sociológico contemporâneo, as profissões são entendidas como sistemas de ações coletivas que envolvem aprendizagens práticas, disputas simbólicas e reconfigurações identitárias. A formação do *self* profissional não se restringe à aquisição de competências técnicas ou diplomas, mas envolve um processo contínuo de internalização de valores, normas e expectativas do grupo ocupacional, bem como o enfrentamento de crises de reconhecimento e tensões entre identidade para si e identidade atribuída pelos outros (Dubar, 2005).

Sabe-se que os serviços musicais são ocupações, em geral, desregulamentadas e precarizadas, nas quais o número de atividades não registradas é superior àquelas com vínculos formais (Nunes, 2011). O perfil do músico muitas vezes liga-se a um caráter não convencional, oposto às práticas sistemáticas e regulares. O ímpeto da personalidade criativa retira, em tese, a obrigação de seguir as convenções sociais do cotidiano. Dessa forma, pesquisas sobre o tema demonstram que, para ser admirado nesse ofício, o artista deve dar voz a atitudes individuais, autônomas e 'alegremente irresponsáveis' (Becker, 2008, p. 96).

No entanto, alguns impasses são observados a respeito dessas concepções sobre a imagem social dos músicos, principalmente tendo em vista os aspectos contraditórios entre as determinações ideais históricas sobre o “ser músico” em contraponto às imposições comerciais e mercadológicas de êxito no campo. Para conseguir trabalho e sucesso, o artista precisa abdicar do seu desejo de autoexpressão para alcançar as recompensas substanciais do trabalho estável.

Dito isso, outro ponto a ser observado é que a presença feminina na execução pública musical ainda apresenta discrepâncias quando comparada à participação masculina, que predomina na atuação, na composição e na autoria das músicas. Embora o mercado esteja em constante crescimento desde o século XIX, possibilitando que as mulheres ampliem sua influência e ocupem espaços antes inacessíveis, as desigualdades de gênero ainda persistem de forma significativa (Segnini, 2008).

Por conseguinte, o universo empírico desta pesquisa é constituído pelas cantoras que atuam na capital sergipana, Aracaju, cidade que, durante muito tempo, permaneceu à margem dos principais centros de produção musical do país, configurando-se como um espaço marcado pela descentralização dos investimentos da indústria fonográfica nacional. Entretanto, nas últimas décadas, o estado tem conquistado maior notoriedade com o surgimento de novos artistas, especialmente vinculados ao forró e ao arrocha, contribuindo para o fortalecimento de sua identidade musical e para seu reconhecimento como "País do Forró", expressão consagrada na canção do compositor Rogério Cardoso.

A metodologia é qualitativa e estrutura-se em dois eixos de análise documental e bibliográfica. O primeiro consiste no diagnóstico de cenário da história social do mercado musical em Sergipe e no Brasil. Investigou-se a atuação do Estado e o impacto de leis de fomento na profissionalização das artistas. O segundo eixo, mapeamento e mediações digitais, fundamenta-se na coleta de dados de 58 cantoras, 32 festivais e 13 estabelecimentos como espaços de consagração no ano de 2025 em Aracaju, com critérios específicos para a seleção. A análise contempla fontes midiáticas e redes sociais (Instagram, Spotify, Youtube) para avaliar a plataformação, a imagem pública e as dificuldades na adaptação às novas formas de produção. Esses procedimentos permitem identificar a transição para o modelo hiperflexível, as barreiras geográficas e de gênero que impactam a distribuição e produção artística, além de apontar como a intervenção das políticas culturais reconfigura as formas de atuação artística.

À luz dos procedimentos supracitados, compreendem-se os elementos que facilitam e dificultam a atuação nesse espaço, as dificuldades internas e externas enfrentadas. Além de destacar possíveis melhorias a serem implementadas pelos órgãos públicos para estimular a produção de artistas mulheres, bem como os esforços coletivos necessários para que se alcance a equidade no ambiente profissional.

1. DO ANALÓGICO AO DIGITAL: PLURIATIVIDADE ARTÍSTICA

No cenário da música no Brasil no século XX, empresas dominavam a indústria e as produções eram concentradas em grandes conglomerados (Santos; Varjão, 2016). Dessa forma, existem duas lógicas de funcionamento da indústria da música. A primeira é a do fonograma, que inicialmente era comercializado no formato LP (Long Play) e posteriormente em CD (Compact Disc); a segunda, e posterior, baseia-se nos aplicativos e tecnologias de comunicação, reprodução e compartilhamento de arquivos. O principal elemento que caracteriza as mudanças oriundas da digitalização da produção musical é o surgimento do MP3 (Mpeg Audio Layer3), que foi o responsável pela queda da venda de CDs e, conseqüentemente, a crise da indústria fonográfica (Santos; Varjão, 2016). Logo, o setor descentralizou as formas de oferta e passou a explorar shows, festivais e os streamings.

Dessa maneira, o papel reestruturante do mercado redefiniu a atuação das multinacionais (Sony Music, Warner Music, Universal Music), que antes concentravam toda a produção em massa na indústria da música. À vista disso, atualmente elas se dedicam sobretudo à gestão executiva, terceirizando os serviços de produção e reprodução de música, bem como a distribuição de gravações independentes. Ademais, as plataformas digitais oferecem novas possibilidades aos artistas e colocam em xeque o papel intermediário das gravadoras entre o músico e o público (Santos; Varjão, 2016).

Em uma perspectiva diacrônica, o crescimento da indústria cultural no século XX foi o responsável por mudanças no mercado de trabalho no campo artístico (Segnini, 2014). Assim, a função ritual da produção artística passa à função política, transforma-se de valor de culto (uso), para valor de exibição (troca) (Adorno, 1994). Ou seja, a arte passou a se tornar mercadoria e, ocasionalmente, gerida pela lógica do mercado.

(...) a horizontalização da indústria fonográfica com a crescente tendência em terceirizar os serviços, o incremento tecnológico que veio mudando de forma cada vez mais acelerada as formas de se produzir e consumir música, a informalidade e a precarização das relações de trabalho e o incentivo ao empreendedorismo foram algumas das características desse processo (Requião, 2016, p. 2).

Por isso, tanto nos profissionais da música quanto nos artistas performers, as novas formas de gestão e de funcionamento do mercado de trabalho fundamentalmente cobram do músico a

passagem de trabalhador autônomo para empresário de si mesmo. Logo, é tomado pelo capital como qualquer outro ofício, o que contrapõe a fábula do La Fontaine de que o músico se assemelha ao trabalho da cigarra, enquanto se diverte tocando guitarra, as formigas fazem o trabalho duro (Requião, 2016).

Assim sendo, é possível notar uma necessidade de analisar as mudanças decorrentes do capitalismo tardio nos serviços musicais, em que a precarização do trabalho não é somente observada pelas relações informais de contrato, mas também pelo trabalho não pago (Requião, 2016). Costuma-se levar em consideração para a remuneração só a apresentação musical, não todo o trabalho preliminar feito por diversas pessoas para que o espetáculo aconteça.

Nesse sentido, o foco concentra-se nas relações laborais permeadas de informalidade e intermitência na atuação musical de “profissionais do espetáculo e das artes” da música popular brasileira. Cujo ambiente de trabalho são casas de show, bares, restaurantes e festivais que estão inseridos na cadeia produtiva da música na Indústria Criativa (IC), ou seja, atividades com origens na criatividade, talento individual, que possuem o objetivo de gerar empregos através da exploração da propriedade intelectual (Requião, 2016).

Logo, a atividade artística possui três características essenciais: perspectivas incertas, variações de remuneração, também é permeada de versatilidade e flexibilidade. Nesse sentido, com o aumento de transformações e inovações tecnológicas, a relação músico e mercado de trabalho passa por reestruturações contínuas em que essas características se tornam mais presentes.

Como resultado, é construída uma cadeia em que o contexto social/econômico automaticamente ligado aos caminhos da indústria cultural (sistemas globais produtivos) influencia os processos de produção musical, e eles mudam os processos produtivos mais gerais (Menger, 2005). Um exemplo disso, são as mudanças da indústria fonográfica na década de 1980, para adequar-se à acumulação flexível. Essas transformações exigem do músico popular uma flexibilidade para atender todos os setores da Cadeia Produtiva da Economia da Música (CPEM) (Requião, 2016).

Em um passado próximo, as gravadoras eram responsáveis por todo percurso produtivo, com essas mudanças, elas se tornam prestadoras de serviços, apenas estabelecendo contatos entre produtores e consumidores. A atuação profissional do músico passa de trabalhador autônomo, formal,

para uma versatilidade das suas funções. Portanto, o trabalho não se resume a talento individual, propriedade intelectual ou redes de contatos, mas a uma presença contínua em todos os espaços da cadeia produtiva de sua carreira. Assim, um artista se torna também produtor e empresário, um músico instrumentista atua também como técnico de estúdio, entre outras possibilidades (Requião, 2016)

Entre os anos 1940 e 1960, as notícias demonstravam que os músicos viviam de forma assalariada não apenas através do contrato com gravadoras e rádios, mas também em casas de show e outros tipos de estabelecimento, dessa forma, obtinham direitos trabalhistas (Requião, 2016). Com isso, as rádios e o consumo de discos, também eram uma atividade de comércio, em que as atividades do músico eram divididas entre a noite, período que ele realizava apresentações ao vivo, e o dia, destinado para a produção e consumo da gravação/transmissão do seu trabalho em rádios, CDs e Discos. Diante disso, os direitos autorais eram pagos, pela venda dos exemplares, e pelo número de vezes que a música era transmitida na rádio ou em outros veículos (Franceschi, 2002).

Ademais, em 1960, a profissão de músico passa a ser regulamentada pela Lei nº 3.857 (Brasil, 1960). Entretanto, a partir dos anos 1980 e, posteriormente, 1990 ocorrem as crises da indústria fonográfica, a globalização toma conta do mercado e o sistema econômico da indústria cultural centraliza-se em multinacionais (Vicente, 2002). Isso colaborou diretamente para o trabalho flexível e precarizado, cada vez mais sem garantias e direitos, alguns artistas viram microempreendedores individuais (MEI), ou ocorre a “pejotização” desses trabalhadores em resposta ao não emprego (Requião, 2016).

Na contemporaneidade, como todos os setores da vida social, vemos a migração do analógico para o digital. Com a manutenção da compra e venda de serviço musicais, a plataformação dos meios de consumir música, constroem-se os streamings de áudio e vídeo, alguns deles são o: Spotify, Deezer e Youtube, eles utilizam das tecnologias digitais para distribuir a mercadoria ao consumidor final.

Diante disso, podemos inferir três fatores externos fundamentais que orientam as atividades dos músicos nos espetáculos. O contato direto entre o servidor e o cliente exige que a expertise do músico seja reconhecida pelo empregador, que muitas vezes interfere na atuação do músico por meio de exigências e controle, o que gera informalidade. A importância do Estado reside em oferecer mecanismos de fomento às profissões artísticas; contudo, as políticas geralmente estão ligadas a grandes empresas. E, por fim, a passagem histórica da indústria fonográfica para a indústria da música

redefiniu as relações entre o artista e sua carreira, fazendo com que ele precise participar ativamente de todas as etapas da cadeia produtiva de seu trabalho, transformar sua imagem em mercadoria, flexibilizar suas atuações e adaptar-se às novas formas pelas quais os clientes consomem música, tornando-se, assim, empresário de si mesmo.

2. O MERCADO DA MÚSICA EM SERGIPE

Entre as décadas de 1980 e 1990, era muito caro gravar discos e distribuí-los com o apoio das gravadoras. A partir dos anos 2000, com o desenvolvimento da tecnologia, ocorre a democratização dos meios de gravação de áudio e o surgimento do home studio (Carvalho, 2022). Dessa forma, a gravação foi descentralizada das grandes gravadoras e passou a ser realizada de modo independente. A cidade de Aracaju sempre foi a mais carente no acesso a materiais, informações, estúdios e ao mercado musical, quando comparada às capitais vizinhas, Recife e Salvador, que já possuíam indústrias mais estruturadas (Carvalho, 2022).

Assim, com o advento da tecnologia, os músicos não apenas passaram a ter acesso a gravações de qualidade fora da indústria fonográfica, como também obtiveram meios para adquirir os conhecimentos e saberes necessários à produção musical. Na virada do século, fazer música na cidade de Aracaju ainda era uma realidade muito distante para aqueles que não possuíam recursos, devido à forte exigência de fatores econômicos e à dificuldade de encontrar estúdios com profissionais e equipamentos adequados (Carvalho, 2022). Além disso, há padrões mercadológicos no estado de Sergipe que beneficiam determinados gêneros musicais populares, como: forró, arrocha e pagode, por oferecerem maior retorno financeiro.

Nesse sentido, artistas de outros estilos musicais como MPB e rock tinham mais dificuldade de produzir na capital sergipana por causa de sua estética musical (Carvalho, 2022). Dessa forma, muitos artistas por não se enquadrarem no gênero convencional da cidade tinham dificuldades e vivenciavam rupturas com estúdios. Por mais que esse movimento conservador do mercado musical existisse mais veemente nos anos iniciais da inovação tecnológica, alguns padrões seguem ainda hoje e eles continuam beneficiando alguns estilos musicais ao invés de outros.

2.1 Monopólios e estatização do financiamento artístico

O ponto central do mercado da música em Sergipe é estruturado tendo em vista um monopólio das empresas locais de entretenimento sobre a comercialização de shows. Seja nas programações nas TV'S e rádios, como nos eventos fomentados pelo Governo Federal, ou pelo próprio município, sobre aqueles realizados em grandes casas de show, bares, festas particulares (formaturas, aniversários, casamento) e, por fim, em eventos religiosos.

Outrossim, no que se refere ao mercado de trabalho, alguns aspectos interligam-se aos tópicos anteriormente discutidos. Em primeiro lugar, o Estado e as empresas privadas configuram-se como as principais instâncias de fomento à arte, a exemplo dos festivais de música e arte realizados na cidade de Aracaju. Em segundo, a atuação em bares, restaurantes e casas de show constitui um campo relevante para os artistas locais. Por fim, a plataformização do consumo musical apresenta-se como fator significativo na construção da carreira do artista sergipano. Contudo, observa-se que o Estado, muitas vezes, não oferece os meios necessários nem institui mecanismos de fomento adequados para a contratação de artistas locais.

Diante disso, uma pesquisa sobre a atuação dos músicos em Aracaju/SE indica que aqueles que oferecem seus serviços em bares e festas não são orientados por órgãos sindicais ou instituições regulamentadoras, o que evidencia o crescimento de contratos informais e práticas de barganha (Meneses, 2020).

Além disso, as relações entre os próprios músicos são atravessadas por conflitos e desigualdades. Conclui-se que a cidade carece de uma organização formal que estabeleça condições mínimas, como teto de remuneração e limites de jornada de trabalho (Meneses, 2020), o que nos leva a refletir sobre a necessidade de novas tentativas de burocratização da prática, bem como de investigações que interseccionem essa problemática com as dimensões de gênero e raça.

Tendo em vista as afirmações anteriores, torna-se importante explicar os objetivos do auxílio do Estado em eventos artísticos, afastando-se da ideia geral de que a promoção de eventos culturais ocorre apenas pelos grandes retornos financeiros, estímulos ao turismo, geração de empregos para artistas locais e circulação de capital. Contudo, esse fomento possui uma intenção que vai além desses aspectos que caracterizam o mercado local, visto que a arte, a música e os artistas podem funcionar como instrumentos facilitadores de controle ideológico e partidário (Varjão, 2014).

Pois os eventos públicos que chegam a atrair e concentrar centenas de milhares de pessoas num único espaço, possibilitam o estabelecimento de uma mediação entre o Estado e as massas de cidadãos/eleitores. São, portanto, espaços privilegiados para a difusão ideológica das classes dirigentes, reservado também para o embate entre as frações políticas locais que disputam os governos em nível estadual e municipal. (Varjão, 2014. p. 68)

Portanto, algumas dinâmicas cíclicas podem ser explicadas de forma mais clara. Os eventos públicos culturais do Estado buscam atrair a máxima quantidade de cidadãos para garantir a popularidade dos próprios dirigentes. Ou seja, os artistas procurados são aqueles que pertencem aos catálogos das grandes empresas que estão também presentes no controle das programações de rádio, TV e que possuem grande alcance nas redes sociais.

Dessa maneira, observa-se uma centralização de contratos nos artistas situados nos polos nacionais, onde a produção musical é massificada e a distribuição realizada pelas multinacionais mencionadas anteriormente. Desse modo, músicos sergipanos, por pertencerem a ambientes descentralizados de produção e, em sua maioria, não estarem presentes nas grandes ferramentas de comunicação ou vinculados a empresas de entretenimento de grande porte, acabam sendo deixados de lado.

Trata-se de um sistema condicionado, primeiramente, pelas multinacionais que detêm o domínio sobre algoritmos e meios de comunicação, influenciando as propriedades simbólicas da população local; e, em segundo lugar, pelos interesses do governo estadual em atrair a grande massa de eleitores por meio da construção de uma imagem pública popular.

Além disso, os músicos de Aracaju não são somente afetados em níveis macro por essa lógica econômica da música que valoriza grandes corporações e seus controles distributivos. Mas também, em níveis micro pois sua autonomia profissional se perde pelo mercado em Sergipe valorizar gêneros musicais específicos.

O monopólio da comercialização dos shows dos principais artistas em Sergipe garante às empresas locais de entretenimento um grande poder de barganha na negociação de contratos com o poder público, possibilitando a contratação de seus próprios serviços de aluguel e montagem de estruturas (palco, sonorização, iluminação, camarotes, camarins, arquibancadas, banheiros químicos etc.), bem como o estabelecimento de cachês muito acima do valor de mercado. Tais empresas também atuam diretamente na produção de eventos através de suas próprias estruturas, casas de shows e catálogo de artistas. (Varjão, 2014. p. 212)

Contudo, essas empresas de entretenimento condicionam artistas com certas atribuições, o que impede a rotação artística e a diversificação de sujeitos atuantes nos espaços da cidade. Por conseguinte, os shows de pouco público oferecem baixo acúmulo de capital e remuneração (bares, restaurantes, shows de rua, festas populares), sendo estes os grandes espaços acessíveis a grande parte dos artistas. Porém, estão à margem das grandes empresas de entretenimento e são muitas vezes bloqueados por elas, o que conduz o artista à divulgação dos seus shows por meio de suas próprias redes sociais e da busca constante por contratantes.

Nesse sentido, algumas atividades são importantes para a atuação na cidade. São elas: atuação em shows privados ou públicos, o estudo sobre o plano artístico cultural para entender os benefícios profissionais ao abrir um MEI (Microempreendedor Individual), principalmente nas adequações dos pressupostos básicos das políticas dos editais de fomento, como a criação de um portfólio, emissão de notas fiscais, entre outros aspectos burocráticos, estudos sobre produção musical e do eu enquanto artista nas plataformas digitais, visto que, a imagem pública é indubitável na constituição do artista enquanto empresa, e a presença nos estúdios de gravação, reportagens, programas de rádio/TV e podcasts locais.

3. SER MULHER NO MERCADO DA MÚSICA

O Brasil é conhecido internacionalmente por ser um país de grandes cantoras, entre as quais podemos citar: Gal Costa, Rita Lee, Dolores Duran, Elis Regina, Alcione, Alaíde Costa, entre outras. Contudo, muitas delas enfrentaram grandes desafios ao longo de suas trajetórias, não apenas em pressão estética para obtenção de destaque em todas as suas apresentações, mas também enfrentando pressões internas para demonstrar capacidade em um mercado dominado por homens.

Embora tenha ocorrido um crescimento expressivo da presença feminina no mercado musical, o predomínio masculino ainda é evidente. Frequentemente, questionam se seu trabalho é realmente valorizado, se estão entregando seu melhor trabalho ou se autodepreciando. O elemento da interpretação musical (performance) no campo profissional assemelha-se, em tese, aos papéis construídos do gênero feminino, pois é o âmbito do ofício que requer apelo emocional (Nunes, 2011).

Por isso, há maior reconhecimento social em mulheres cantoras do que compositoras e instrumentistas.

Em diversas biografias, entrevistas e documentários sobre cantoras brasileiras, percebe-se um padrão de comportamento específico. Os conflitos semelhantes não são apenas aqueles relacionados às dificuldades de inserção, atuação e ascensão no mercado de trabalho musical no capitalismo tardio da informalidade. Também incluem as dificuldades de ser mulher nesse cenário, manifestadas nas formas como são vistas ao exercer o trabalho, nas cobranças internas e externas por qualificações, imposições de padrões de beleza, o silenciamento ou ofuscamento de suas práticas, na insegurança ou nas tentativas de conciliar família e carreira musical, entre outros fatores.

A instabilidade, os perigos decorrentes dos trabalhos noturnos e a intermitência fazem com que as mulheres se afastem dessa atividade laboral (Nunes, 2011). Além dos problemas de adequação com a maternidade e a família, por conta da exigência de estudos diários, mobilidade e exercício cotidiano (Segnini, 2014). Destacam-se também movimento para a gestão da imagem social, a propaganda, a procura por espaços de atuação, as políticas públicas que possam utilizar, busca por redes de sociabilidades, pois elas precisam de visibilidade nas diferentes possibilidades de atuação.

Em vista disso, a pesquisa da Data Sim intitulada “Mulheres na indústria da música no Brasil: obstáculos, oportunidades e perspectivas”, é muito importante para levantar aspectos fundamentais sobre o objeto no âmbito nacional. Segundo os dados de 2019, observa-se que a maioria da participação feminina no mercado de trabalho musical é composta por mulheres cis-gênero com 91,67%, e brancas 70,26%, mesmo que artistas negras e pardas sejam emergentes no espaço, elas ainda apresentam 10,9% do total (Data Sim, 2019). Nesse sentido, pode-se observar um marcador social importante que afeta a inserção no mercado, aumentando as dificuldades de notoriedade, importância e ascendência, que é a variável da raça.

Dando continuidade, outro dado relevante é que as musicistas apresentam faixa etária predominante entre 31 e 35 anos; a maioria é solteira (62,25%) e 76,47% não possuem filhos (Data Sim, 2019). Essas informações remetem a uma questão recorrente nas pesquisas sobre o ofício de músico (Nunes, 2011; Segnini, 2014): o conflito entre as exigências da carreira musical e as responsabilidades familiares. Dessa forma, conciliar apresentações, ensaios, deslocamentos e a instabilidade da agenda com o cuidado dos filhos, da casa e a constituição de uma família estável

constitui uma dificuldade significativa, sobretudo para as mulheres, que, em uma sociedade ainda marcada por padrões patriarcais, continuam sendo socialmente responsabilizadas pelo trabalho doméstico e pelos cuidados familiares.

Ademais, observa-se que a maioria possui ensino superior completo (38,3% das respostas) e 18,7% concluíram a pós-graduação, o que corresponde a níveis elevados de escolaridade em comparação com a média da população geral (Data Sim, 2019). Diante desse dado, alguns apontamentos merecem destaque. O primeiro refere-se ao alto nível de cobrança individual por excelência, conhecimento e domínio técnico que as próprias mulheres se impõem.

No que se refere à fonte de renda mensal, a maioria das respondentes declara a música como principal meio de sustento (60,54%), enquanto 30,02% a utilizam como complemento financeiro. Entre aquelas que têm a música como renda principal, observa-se que o vínculo formal via CLT (24,8%) apresenta percentual muito próximo ao dos contratos intermitentes (23,8%), evidenciando a instabilidade e a precariedade que marcam o ofício. Destaca-se ainda a expressiva presença de trabalhadoras que atuam como empreendedoras, representando 34,8% das respondentes nesse grupo (Data Sim, 2019).

Outro dado relevante refere-se ao uso das mídias digitais: 96,7% das mulheres afirmam utilizar as redes sociais como estratégia para impulsionar a carreira profissional (Data Sim, 2019), o que demonstra a centralidade das plataformas digitais na construção de visibilidade e inserção no mercado musical contemporâneo. A quantidade de seguidores, visualizações e marcações influenciam diretamente na aceção do trabalho das cantoras brasileiras, é um instrumento essencial na gestão das carreiras.

4. VOZES FEMININAS EM ARACAJU/SE

Diante disso, tratando-se do cenário artístico em Aracaju, as mulheres começaram a conquistar espaços ao longo dos anos de reconfigurações das relações de gênero nos serviços musicais. Assim, as cantoras passaram a se destacar no cenário local contribuindo para a representatividade feminina na construção da cultura sergipana.

Nesse sentido, a partir do mapeamento considerando dois eixos de análise: atuação de palco (festivais, casas de show, bares e eventos particulares) e análise das redes (perfis em redes sociais e streaming, considerando atividade, tipo de conteúdo e número de seguidores). Foi possível encontrar 58 cantoras ativas na cidade de Aracaju em tempos de carreira, estilos musicais, raças e classes distintas. A partir desses indicadores, torna-se possível não só o inventário das cantoras, como também, a identificação dos processos de transição entre práticas consideradas “amadoras” e a consolidação da profissionalização na música.

Dessa forma, os dados levantados demonstram pontos fundamentais a serem destacados. Em um primeiro momento, observa-se a predominância de cantoras veteranas, o que indica que o campo musical é estruturado a partir da permanência e do acúmulo de experiência. A entrada de novas artistas, embora existente, mostra-se limitada. Além disso, a visibilidade digital apresenta-se de forma bastante desigual, evidenciando uma divisão entre artistas com alto capital digital, frequentemente concentradas em gêneros como forró e arrocha, e aquelas com baixa presença ou manutenção nas redes sociais.

Observa-se, ainda, uma discrepância entre tempo de carreira e visibilidade, uma vez que as consideradas pioneiras, ou seja, aquelas consideradas importantes na história da profissão de cantora, não possuem, necessariamente, maior número de seguidores em comparação com artistas mais jovens. Tal cenário aponta para uma transformação nos mecanismos de legitimação: anteriormente baseados no reconhecimento local e na participação em eventos públicos, passam, na contemporaneidade, a ser fortemente mediados pela visibilidade digital, ou seja, artistas com maior circulação nas redes tendem a acessar mais eventos privados e ampliar a atuação fora do estado. Ademais, outra variável relativa à mídia, entendida como elemento central para o alcance da visibilidade e reconhecimento público. Não se trata apenas das redes sociais, mas também dos meios tradicionais de comunicação local, como televisão, jornais e rádio.

No que se refere aos circuitos de atuação, observa-se a recorrência de mesmos espaços para a realização de shows e eventos particulares, o que evidencia a baixa diversidade de locais de circulação artística na cidade, bem como uma estrutura relativamente concentrada. Além disso, grande parte das artistas exercem outras atividades profissionais, o que aponta para a pluriatividade como característica recorrente e revela traços de precarização no mercado artístico. Outro aspecto relevante diz respeito à diversidade de perfis e marcadores sociais presentes entre as cantoras, com significativa presença de mulheres negras, LGBTQIAPN+, periféricas e vinculadas a movimentos sociais.

4.1. O caso de Amorosa, Polayne e Joésia

O pioneirismo da presença feminina no cenário musical sergipano consolidou-se, principalmente, a partir da década de 1980. Nesse contexto, três cantoras ganham centralidade na coleta documental. Observar os modos como elas lidam, subjetivamente, com o movimento do mercado e com seus desejos artísticos é fundamental para nortear a compreensão desse campo geral de cantoras. A primeira delas é Antônia Amorosa que, com uma carreira de 43 anos, ganhou prêmios em festivais como o Canta Nordeste, a Festa da Música Brasileira e o Troféu Gonzagão, sendo reconhecida nacionalmente pela música nordestina. A artista também realizou shows ao redor do mundo e do Brasil, e é conhecida por seu discurso de valorização da cultura sergipana e pelo ativismo cultural.

Ao ser questionada, em entrevista, sobre as dificuldades de sua carreira, ela afirma: “(...) ser respeitada por minha própria categoria, que sempre teve preconceito com mulheres que se destacavam. Sofri muito machismo neste setor, mas venci todos eles. A outra dificuldade foi sobreviver em uma terra que não ama, como poderia, seus artistas” (G1 SE, 2022). Em 2023, foi nomeada diretora-presidente da Fundação de Cultura e Arte Aperipê de Sergipe, passando a atuar diretamente na gestão de políticas públicas culturais até o ano de 2024, quando deixou o cargo para concorrer às eleições de outubro do mesmo ano.

Outra figura importante para o cenário sergipano é a Patrícia Polayne, artista sergipana com aproximadamente 30 anos de carreira na música. Ela iniciou sua trajetória profissional após conquistar o prêmio Canta Nordeste, em Recife, no ano de 1996. Sua área de atuação inicial concentrou-se em bares e casas de show da cidade. Em entrevista concedida em 2012, ao ser questionada sobre o apoio do governo e da prefeitura local, afirmou: “Sempre fui independente com ‘i’ maiúsculo” (Infonet, 2012). Polayne, ao contrário de Amorosa, embora também demonstre apego emocional ao Estado, adota uma postura de resistência em relação ao poder das imposições das grandes instituições, sejam elas públicas ou privadas.

Por último, tem-se a figura de Joésia Ramos, uma multiartista sergipana com 45 anos de carreira. Além de ser cantora, atua como homeopata, compositora, produtora fonográfica e musicista. Sua aparição no cenário aracajuano ocorreu no ano de 1981 quando participou do 1º FSMPB (Festival Sergipano de Música Popular Brasileira) (Ramos, 2008).

A análise das trajetórias dessas pioneiras revela as estratégias de permanência no mercado sergipano. Enquanto Amorosa move-se via aproximação institucional, convertendo prestígio artístico em capital político, Patrícia Polayne sustenta uma autonomia estratégica, balizada pela independência e crítica. Joésia Ramos, por sua vez, exemplifica a pluriatividade, na qual o exercício de outras profissões coexiste com o da música.

4.2. Os desafios do mercado para as futuras gerações de cantoras

Além das figuras fundamentais para a consolidação do campo, é necessário considerar, como dito anteriormente, os espaços de consagração (festivals e circuitos de bares), que reúnem artistas e possibilitam sua inserção no mercado musical. Porém, não são ambientes igualmente acessíveis para todas as mulheres na música, são ambientes hierárquicos que muitas vezes privilegiam artistas de fora de Sergipe, ou cantoras que aparecem repetidamente nos mesmos espaços de atuação e nos resultados de editais. Em uma entrevista, a cantora sergipana Anne Carol afirma que não possui reconhecimento. Ela e as colegas de profissão precisam fazer seus próprios eventos ou contactar as casas de show por conta própria, o Estado normalmente não as insere em nenhum festival da região. A partir dessas afirmações, relata que, para serem reconhecidas, precisam sair de Aracaju (Mangue Jornalismo, 2026).

Por conseguinte, além das festas, é necessário destacar os editais promovidos como importantes mecanismos institucionais de ingresso e permanência de artistas independentes no mercado. Ao longo do ano, são lançados editais que possibilitam a inscrição de projetos artísticos, por meio dos quais as artistas podem ser contempladas com cachês e apresentações, cujos valores e formatos variam conforme as diretrizes estabelecidas em cada tipo de chamada.

Somam-se a esse cenário a criação de secretarias de cultura e a implementação de leis de incentivo, como a Lei Aldir Blanc, a Lei Rouanet e a Lei Paulo Gustavo, que contribuíram para alterar significativamente a percepção social das cantoras, deslocando sua imagem de “artista de bar” para a de “trabalhadora cultural”, reconhecida enquanto agente produtora de bens simbólicos e integrante da economia criativa.

No entanto, outro fator importante para as cantoras é a institucionalização de espaços capazes de oferecer formação sistemática e redes de sociabilidade que possibilitem novos direcionamentos e expansão nos percursos profissionais das cantoras. Destaca-se, nesse contexto, o Conservatório de

Música de Sergipe, instituição que atua na formação de múltiplos artistas e conta com aproximadamente 80 anos de atividade. Sua existência contribui para o fortalecimento das práticas musicais no estado, fomentando o interesse da juventude e da população local pelo ofício da música, além de constituir-se como espaço estratégico de qualificação e legitimação profissional.

Nesse sentido, destaca-se a atuação do COMUS (Coletivo de Música de Sergipe), um movimento independente e horizontal, que se divide em três partes: Comunicação; Estrutura e Planejamento; e Estudos de Leis de Fomento. Criado em 2023, o coletivo auxilia nos diálogos entre o grupo profissional, com o poder público e instituições privadas, para discutir necessidades da classe e auxiliar nas demandas para possíveis elaborações de editais. Outra instituição importante é o SINDMUSE (Sindicato dos Músicos Profissionais de Sergipe), organização institucional que possibilita a mobilização coletiva em torno da defesa dos direitos profissionais dos artistas. Contudo, observa-se que, diante da elevada flexibilização das atividades musicais e das múltiplas formas de exercício da profissão, somadas à fragilidade da regulamentação jurídica da área, a atuação do sindicato é inexistente.

Portanto, a cidade de Aracaju ainda carece de maior mobilização coletiva entre os profissionais da cultura. Esses coletivos e instituições devem compreender a reivindicação de direitos trabalhistas, a busca por remuneração adequada e a participação em debates relacionados à elaboração de editais. Deve envolver, ainda, o acesso a processos de formação cultural que possibilitem a compreensão do funcionamento desses mecanismos, especialmente diante das exigências burocráticas e dos fatores condicionantes que precisam ser observados antes da seleção nos editais. Nesse contexto, destaca-se também a importância do conhecimento sobre formas autônomas de formalização, como o registro de Microempreendedor Individual (MEI), ou outras de filiação profissional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise realizada, foi possível compreender que a profissionalização de cantoras em Aracaju/SE está permeada por dificuldades estruturais. A informalidade, a intermitência e a precarização constituem desafios recorrentes no trabalho cultural, frequentemente associados à ausência de proteção social e à necessidade de exercer múltiplas atividades profissionais. Dessa forma,

o fato de as profissões artísticas serem desvalorizadas pelas empresas privadas, órgãos públicos e até pelo grande público consumidor, faz com que as mobilizações em torno de direitos profissionais sejam enfraquecidas tanto internamente, como externamente.

Assim, as cantoras enfrentam quatro dificuldades principais na construção de suas carreiras. A primeira está relacionada ao caráter informal e precarizado da ocupação, marcado pela predominância da ausência de regulamentação formal. A segunda decorre das reestruturações produtivas da indústria musical, que flexibilizam as formas de atuação das artistas e exigem sua participação em diferentes etapas da carreira, como produção, divulgação, elaboração de portfólio, busca por contratantes, participação em editais e compreensão das exigências burocráticas neles envolvidas. Exige-se, ainda, presença na mídia, construção de uma imagem pública nas plataformas digitais, estudo de estratégias de monetização do trabalho, obtenção de algum retorno financeiro em meio à instabilidade e constante reinvenção para acompanhar as demandas impostas pelos diferentes contextos.

A terceira dificuldade relaciona-se à localização geográfica distante dos grandes polos artísticos, que contribui para a desvalorização dos artistas locais, a redução das oportunidades de atuação e o acesso limitado ao financiamento governamental. Em muitos casos, os artistas são negligenciados e se veem obrigados a realizar deslocamentos ou migrações em busca de melhores oportunidades profissionais. Por fim, destacam-se as dificuldades relacionadas à condição de mulher em um cenário de incertezas, trabalhos noturnos, discriminações e elevadas exigências estéticas, emocionais e pessoais, que tornam difícil a conciliação entre a vida familiar, profissional, psicológica e financeira.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *A Indústria Cultural*. In: Col. Sociologia. Trad. G. Cohn. São Paulo. Ática, 1994.

BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*; Revista técnica Karina Kushnir. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

BRASIL. Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e Dispõe sobre a Regulamentação do Exercício da Profissão de Músico e dá outras Providências. *Diário Oficial*

da União: seção 1, Brasília, DF, 22 dez. 1960. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3857.htm. Acesso em: 02 de outubro de 2025.

CARVALHO, Gabriel de Oliveira. *Léo Airplane: contribuições para a música independente em Aracaju-SE*. 2022. Monografia (Licenciatura em Música) – Departamento de Música, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022.

DATA SIM. *Mulheres na indústria da música no Brasil: obstáculos, oportunidades e perspectivas*. São Paulo: SIM São Paulo, 2019. Disponível em: <https://simsaopaulo.com/datasim/mulheres-na-industria-da-musica-no-brasil/>. Acesso em: 01 fev. 2026

DUBAR, Claude. *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

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

G1 SE. *Amorosa completa 39 anos de carreira com show em Aracaju; saiba mais sobre a trajetória da artista*. G1 Sergipe, Aracaju, 20 nov. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/se/sergipe/noticia/2022/11/20/amorosa-completa-39-anos-de-carreira-com-show-em-aracaju-saiba-mais-sobre-a-trajetoria-da-artista.ghtml>. Acesso em: 02 fev. 2026.

INFONET. *Patrícia Polayne destaca importância dos festivais*. Infonet, [S. l.], [2012]. Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cultura/patricia-polayne-destaca-importancia-dos-festivais/>. Acesso em: 4 mar. 2026.

MANGUE JORNALISMO. *“Preciso sair daqui para ser reconhecida”, desabafa a cantora sergipana Anne Carol, uma das mais potentes artistas da música preta brasileira*. Aracaju: Manguê Jornalismo, [2026]. Disponível em: <https://manguenjornalismo.org/preciso-sair-daqui-para-ser-reconhecida-desabafa-a-cantora-sergipana-anne-carol-uma-das-mais-potentes-artistas-da-musica-preta-brasileira/>. Acesso em: 02 fev. 2026.

MENGER, Pierre Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Tradução de V. Borges, D. Place e I. Gomes. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MENESES, J. Condições de trabalho na informalidade: o caso de músicos em Aracaju. *Anais Educon* 2020, São Cristóvão/SE, v. 14, n. 15, p. 1-14, set. 2020.

NUNES, Jordão Horta. (Org.) *A seu dispor! Sociologia do trabalho em serviços*. Goiânia: Editora da PUC – Goiás, 2011, v.1, p. 15-48.

RAMOS, Joésia. *Release*. [S. l.: s. n.], [2008]. Disponível em: <https://www.joesiaramos.mpbnet.com.br/release.html>. Acesso em: 02 fev. 2026.

REQUIÃO, Luciana. “Festa acabada, músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 64, p. 249-274, ago. 2016.

SANTOS, Verlane; VARJÃO, Demétrio. Economia Política da Música em Sergipe: trabalho, tecnologia e mercado. In: FAPITEC/SE. *Pesquisa em políticas públicas no estado de Sergipe*. São Cristóvão: Editora UFS, 2016. p. 105-123.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Os músicos e seu trabalho: Diferenças de gênero e raça. *Tempo Social*, v. 26, n. 1, p. 75-86, 2014.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil--França. In: Costa, Albertina de Oliveira; Sorj, Bila; Bruschini, Cristina; Hirata, Helena (orgs.). *Mercado de trabalho e gênero: comparações internacionais*. São Paulo, Editora FGV, 2008.

VARJÃO, Demétrio Rodrigues. *Indústria cultural e música: reestruturação da indústria fonográfica e o mercado de música em Sergipe*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFS, São Cristóvão, 2014.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CONTRIBUIÇÃO DAS/DOS AUTORES/AS: Conceitualização, Metodologia, Curadoria de Dados, Redação, Investigação.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE: A autora declara que não tem conflito de interesses a mencionar.

DECLARAÇÃO DE USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL: A autora declara que nenhuma ferramenta de Inteligência Artificial (IA) foi utilizada na pesquisa.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS DA PESQUISA: Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

FINANCIAMENTO: O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)

MINIBIOGRAFIAS DOS/DAS AUTORAS DO PAPER: Mestranda em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS/UFS). Graduada em Ciências Sociais (2025). Pesquisadora no Laboratório de Estudos do Poder e da Política (LEPP/UFS) desde 2024.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.