

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DE ARTES E ARQUITETURA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

MIRACI JARDIM ALVES

**Reflexões sobre gênero e recepção do ouvinte a partir da performance instrumental
percussiva de mulheres em Caxias do Sul**

**CAXIAS DO SUL
2018**

MIRACI JARDIM ALVES

**Reflexões sobre gênero e recepção do ouvinte a partir da performance instrumental
percussiva de mulheres em Caxias do Sul**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do
Grau de Licenciada em Música pela Universi-
dade de Caxias do Sul, no período letivo de
2018/4

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Pereira Porto

**CAXIAS DO SUL
2018**

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 SOBRE OS ESTUDOS DE RECEPÇÃO: GÊNERO E INTÉRPRETES FEMININAS.....	9
3 PANORAMA SOBRE A PRÁTICA PERCUSSIVA NO BRASIL	14
4 SOBRE INTÉRPRETES FEMININAS NA PRÁTICA PERCUSSIVA.....	18
5 MÉTODO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	23
5.1 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	24
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	32
ANEXOS.....	34

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, Sandra Regina Jardim Alves que sempre se mostrou muito guerreira e foi um exemplo de luta e garra, servindo de inspiração e modelo durante todos os anos da minha formação.

Agradeço a professora Cristiane Ferronato que me motivou a seguir os caminhos da prática percussiva fazendo com que eu superasse meus limites e me apaixonasse por essa prática que hoje é parte de mim.

Aos amigos do Coro Juvenil do Moinho que me serviram de pilar e refúgio durante os últimos anos, e que me inspiram dia após dia a ser uma pessoa melhor. Em especial a Maicon Jean Basso que sempre se propôs a escutar as minhas falas incansáveis e incessantes sobre o tema deste trabalho.

Um agradecimento especial a Dr. Patricia Pereira Porto, minha orientadora que sempre foi um exemplo durante todo o processo da minha formação e que se dispôs a participar e me auxiliar a escrever este trabalho em todo o processo.

RESUMO

Este trabalho busca trazer um debate sobre o estudo de gênero na prática percussiva feminina em Caxias do Sul/RS, trazendo uma investigação a partir de entrevistas com as mulheres percussionistas da atual cena musical da cidade e utilizando-se de uma abordagem teórica para a promoção desta reflexão.

Palavras-chave: gênero, música, feminino, percussão, mulheres.

ABSTRACT

This work seeks to bring a debate about the study of gender in female percussive practice in Caxias do Sul / RS, bringing an investigation from interviews with women percussionists of the current music scene of the city and using a theoretical approach to the promotion reflection.

Keywords: gender, music, female, percussion, women.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo promover a reflexão sobre estudos de gênero na prática percussiva executada por mulheres no município de Caxias do Sul/RS.

Para tanto, busca conhecer a cena musical das mulheres percussionistas de Caxias do Sul, investigar e estabelecer relações sobre a construção de gênero e a apreciação musical do público ouvinte, bem como sobre a inserção da mulher dentro do mercado de trabalho da performance instrumental.

O estudo e debate sobre gênero dentro do campo da Licenciatura em Música vem mostrando sua pertinência ao longo dos anos. Na cidade de Caxias do Sul, oriunda de uma cultura de imigração italiana, em que o sistema patriarcal¹ é forte, a divisão de trabalhos baseadas por gênero é uma crença com raízes muito profundas dentro da sociedade.

Segundo Marcia Tiburi em seu livro *Feminismo em Comum* (2017), estamos vivendo uma divisão de trabalho vinculada à divisão sexual binária (TIBURI, 2017), sendo assim, esta divisão faz com que as limitações do trabalho na música para as mulheres sejam muito presentes nos dias de hoje. Entretanto, conjuntamente com o movimento feminista que entra em pauta a partir do século XX, tais debates têm se mostrado presentes e as desconstruções destes padrões acaba se tornando cada vez mais pertinente na construção de uma sociedade igualitária e não excludente.

Dentro da sociedade patriarcal somos todos obrigadas a desempenhar papéis construídos dentro de uma cultura passada hereditariamente. O trabalho *Reflexões sobre gênero e recepção do ouvinte a partir da performance instrumental percussiva de mulheres em Caxias do Sul* aborda o debate realizado com as mulheres percussionistas da cidade, tentando assim, trazer à tona possíveis dificuldades oriundas desse sistema de hierarquia de gênero no âmbito musical. Sendo assim, o trabalho parte da seguinte problemática: de que forma a relação de gênero pode influenciar a recepção do ouvinte e sua apreciação durante uma prática instrumental percussiva?

O capítulo sobre os Estudos de Recepção: gênero e intérpretes femininas, aborda autores que permeiam os campos de música e gênero e que sustentarão de forma teórica o embasamento deste trabalho. No capítulo que aborda as reflexões sobre a prática percussiva no Brasil, foi realizado um breve relato histórico sobre a prática percussiva dentro do território

¹ Instituição social dominada por homens que mantém as mulheres à margem da sociedade e submissas ao poder masculino em diversas esferas sejam elas políticas, sociais ou econômicas. (ARAÚJO, 2016)

brasileiro, trazendo algumas reflexões sobre o surgimento de movimentos percussivos em manifestações populares brasileiras. No capítulo sobre as intérpretes femininas na prática percussiva, se aborda campo da percussão e a inserção da mulher neste meio. No método e discussão dos resultados, é apresentado um breve aporte sobre como foi elaborada a metodologia desta pesquisa, e a chegada a seus resultados. Além disso, a discussão dos resultados procura promover um diálogo entre os autores estudados durante o processo da pesquisa deste trabalho. E por fim, apresenta-se as considerações finais.

2 SOBRE OS ESTUDOS DE RECEPÇÃO: GÊNERO E INTÉRPRETES FEMININAS

Os estudos sobre gênero dentro do meio acadêmico têm tomado força e gerado importantes reflexões, abrindo espaços para debates. O conceito de 'gênero' para a análise científica surge conjuntamente com o movimento feminista que remonta ao século XVIII, quando se abriu espaço para a criação do diálogo sobre questões como papéis sociais vinculados à masculinidade e feminilidade, papéis que são associados à distribuição de trabalho nas mais diversas áreas, principalmente por conta dos tabus ainda existentes nesse aspecto, relacionados ao corpo.

O corpo feminino e masculino carregam em si esteriótipos e tabus sociais formados a partir de anos de construções culturais, podendo modificar-se de tempos em tempos, sofrendo ressignificações durante todo processo de construção e desconstrução, entretanto, carregando uma bagagem que pode ser constatada como incoerente para os tempos atuais. No livro *Feminismo em comum*, Márcia Tiburi (2018) aponta que a própria palavra mulher provém de uma construção negativa sobre a imagem do gênero feminino, já que “o nome mulher (mulier, deriva de *mollis*, que em latim significa 'mole')[...]”. (TIBURI, 2018, p. 88).

A partir da reflexão feita pela autora, pode-se constatar que a impressão sobre a mulher, seu corpo e seu papel dentro da sociedade, ainda é fortemente associada a um pensamento ocidental negativo vindo de esteriótipos estabelecidos que a colocam em um *status* de fragilidade e incapacidade para os corpos femininos. Para Pierre Bourdieu, sociólogo e autor do livro *A dominação masculina* (1985), estes esteriótipos facilitam a divisão de trabalho dentro de uma sociedade, pois acabam ajustando o que é conhecido, e reforçando as ações dos mesmos, assim como a fragilidade é associada a mulher, portanto, ela não poderá exercer funções que exijam um certo nível de força física.

Mas a fragilidade é apenas um dos signos associados ao corpo feminino. Há imagens sobre objetificação, sobre a tentação e sedução dos mesmos. Estes papéis vêm sendo reforçados durante os anos, fazendo com que não se tenha uma igual representatividade nos mais diversos campos de trabalho. Dentro do contexto musical, observa-se esses determinantes culturais sobre gênero dentro da área da prática musical instrumental.

Para as autoras Patricia Pereira Porto e Isabel Nogueira, em seu trabalho intitulado *Imagem e Representação em Mulheres Violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo* (2007), no século XIX, as práticas musicais realizadas por mulheres dentro de uma cultura eu-

rocêntrica, eram divididas em práticas socialmente aceitáveis, voltadas ao trabalho doméstico e serventia para seu marido, e práticas não tão aceitáveis, que referiam-se à performance musical. Para as autoras,

[...] as oportunidades que possuíam as mulheres de realizar uma aproximação aos círculos de música ou às academias de arte estavam bastante dificultadas pelo fato de que as atividades artísticas eram, neste momento, consideradas adequadas somente aos homens. (PORTO, NOGUEIRA, 2007, p. 2).

Ainda que existissem alguns pequenos espaços que proporcionassem um lugar onde a mulher fosse a protagonista, estes abarcavam apenas as mulheres que faziam parte de uma camada social mais privilegiada, portanto, o recorte e o alcance da representatividade no fazer musical se tornava limitado.

Uma das etapas do fazer musical acontece através da performance instrumental associada ao ‘significado musical’, termo aqui usado segundo o conceito estabelecido pela autora Lucy Green (2001), em seu trabalho *Identidade de Gênero, experiência musical e escolaridade*, que propõe dois aspectos vitais para a estabelecer um significado musical. O primeiro, chamado de ‘significado inerente’, “[...] incide nos elementos musicais, do todo e da parte [...]” (GREEN, 2001, p.1), sendo assim focado nos aspectos estritamente voltados à estrutura e formação de uma obra, além de colocar em foco as questões em volta do intérprete e de sua imagem social. O segundo, distintamente do primeiro, é chamado de ‘significado descritivo’. Neste, entram aspectos culturais e pessoais advindos do ouvinte e de sua bagagem particular. Segundo a autora, “com esta expressão eu pretendo veicular a ideia de que a música desenha metáforas numa abundância de fatores contextualizantes”. (GREEN, 2001, p. 1-2).

Green aponta que uma obra pode possuir diferentes significados para um grupo de pessoas e o intérprete musical tem uma forte contribuição para tal. A autora propõe uma reflexão sobre as questões de recepção quando a intérprete da obra é uma mulher, e ainda relata que a música, como um artefato cultural, depende de fatores importantes extra-musicais. “Quando ouvimos, não conseguimos separar a nossa experiência dos significados inerentes da mensagem ou de uma maior ou menor consciência do contexto social na qual ela foi produzida e é consumida”. (GREEN, 2001, p. 2). A partir do conceito estipulado por Green, sobre ‘significado descritivo’, a obra é influenciadora direta na experiência da recepção, sendo assim, o gênero do intérprete interfere diretamente no significado descritivo, já que a concepção

sobre a relação de masculinidade e feminilidade são construções sociais e culturais. Para Green,

No extremo, a masculinidade é sinônimo de uma pessoa ativa, produtiva, racional, inventiva, experimental, científica, tecnológica, cerebral e criativa, por sua vez, feminilidade sugere passividade, reprodutividade, carinho, dependência do corpo, emocionalidade e diligência. (GREEN, 2000, p. 2).

Os esteriótipos e características estabelecidas socialmente vinculadas ao gênero acabam impedindo diretamente que nos desprendamos de tais conceitos dentro da sociedade patriarcal, onde se tem o caráter de manipular signos como masculino, feminino, branco, negro, rico, pobre, homossexual ou heterossexual. Sendo assim, se torna mais fácil essa manipulação, pois acaba colocando o indivíduo da sociedade em determinadas “caixas”, que carregam seus signos, significados e esteriótipos.

Dentro da interpretação e da performance, o gênero se torna também fator importante dentro do significado descritivo, partindo do princípio histórico e social do uso do corpo da mulher como forma também desta manipulação. Green relata que na prática do canto, a mulher utiliza seu corpo como instrumento, afirmando sua feminilidade e entrando em sintonia com seus dotes naturais, portanto a performance vocal é associada dentro de muitas culturas como tentação e disponibilidade sexual. Entretanto, não só a erotização é associada ao canto feminino. Dentro de outros aspectos, a maternidade também se torna uma imagem estabelecida. Uma mãe que canta para seu filho é colocada como um modelo pré estabelecido da imagem de gênero feminino. A autora complementa,

Quando ouvimos uma mulher cantar, não só ouvimos o significado inerente de sua música, mas também nos apercebemos da sua posição relativamente àquelas características de feminilidade. A sua feminilidade torna-se parte afirmativa das descrições musicais. Essa afirmação de feminilidade e a sua correspondente mensagem é, em minha opinião, uma razão pela qual, ao longo da história da música, tem existido mais mulheres cantoras, e com maior sucesso, do que em qualquer outra prática musical. (GREEN, 2000, p.3).

Sendo assim, mesmo a mulher tendo um lugar de destaque dentro do fazer musical, ainda lhe é imposta a imagem referida ao feminino dentro de um sistema sexista e patriarcal, que tem a ver com uma imagem dócil e vulnerável da mulher.

Trazendo essa discussão para uma prática da Tradição Popular Brasileira, podemos levar ao exemplo do samba. Marina Bae Fryberg, em seu trabalho *Entre os Instrumentistas e as*

Cantoras: O Lugar do Feminino e do Masculino no Samba, no Choro e no Fado (2010), comenta sobre as diferenças contrastantes dentro da construção social de identidades gênero durante a performance nas rodas de samba. Segundo Fryberg,

A partir desta noção expandida de gênero faz-se importante analisar de que forma as identidades de gênero e suas relações estão sendo performativizadas em uma roda de samba. A expressão mais aparente dessas relações está na distinção dos espaços dos sexos na roda de samba. O grupo de músicos é geralmente formado unicamente por homens, as poucas mulheres que participam são cantoras. Já no público são as mulheres as que mais dançam. Poderíamos, desta forma, pensar que o gênero masculino e feminino são performativizados na roda de samba através da habilidade artístico-musical para o masculino, e da habilidade artístico-corporal para o feminino. Podemos pensar também que a identidade de sambista masculina está sendo construída muito mais por uma habilidade específica, como tocar um instrumento. Já a identidade de sambista feminina está vinculada a uma habilidade que é expressa corporalmente, a prática da dança. (FRYBERG, 2010, p. 5).

Em relação à prática instrumental alguns esteriótipos são mantidos, entretanto, há conotações diferentes. Para Green,

Por exemplo, num ambiente doméstico do início do século XIX, uma mulher ao piano transmitiria mensagens tão afirmativas como a das mulheres cantoras; mas em público, na mesma época, uma mulher trompetista integrada numa orquestra masculina, teria transmitido mensagens radicalmente diferentes. (GREEN, 2000, p. 4).

A autora relata que tal diferença e estranhamento se dá pela questão da presença e manipulação de um instrumento, que impediria a sintonia natural da mulher com a suscetibilidade do seu corpo, conseqüentemente, quanto maior o instrumento for, mais força a intérprete terá que usar, o que torna problemática a visão da feminilidade por trás da interpretação musical. Essa ideia se mantém dentro do trabalho de Fryberg, que comenta que durante o IV Festival Nacional de Choro podia se observar uma certa questão de hierarquia de instrumentos utilizados por homens e mulheres. Conforme Fryberg,

O violão, o cavaquinho e o bandolim, instrumentos mais nobres por serem de corda e por estarem na origem dos regionais de choro são os mais valorizados e espaço masculino, tanto nos alunos quanto nos professores, há apenas uma mulher professora de cavaquinho. A flauta, instrumento de sopro tradicional no choro, mas que também transita por outros universos musicais, se caracteriza por ser um instrumento misto, tanto masculino quanto feminino. Já a percussão possui características ambíguas, cada vez mais mulheres estão tocando pandeiro trazendo o feminino para dentro de um ambiente masculino, todavia a percussão de forma mais ampla permanece

sendo um espaço masculino. O canto é, sem dúvida, o espaço feminino dentro do universo ainda majoritariamente masculino do choro. Os lugares do feminino e do masculino são assim determinados e, ao mesmo tempo em que são determinados pelos instrumentos que se toca, também atribuem gênero a eles. (FRYBERG, 2010, p.2).

As atribuições de gêneros dentro da prática instrumental acabam limitando e delimitando os lugares onde as mulheres podem trilhar seus caminhos na música, delimitação esta preocupante, pois acaba afunilando os espaços ocupados por estas mulheres, fazendo com que a representatividade feminina dentro da música seja limitada.

A mulher se torna refém de uma predeterminação social advinda da carne, no caso, seu corpo, que faz com que suas habilidades sejam preestabelecidas, com que não obtenham um lugar de escolha respeitado por outros e, assim, forma uma identidade que lhe é imposta.

3 PANORAMA SOBRE A PRÁTICA PERCUSSIVA NO BRASIL

. No Brasil, a percussão começou a ganhar um maior espaço dentro da música durante o período escravocrata. Os negros da angola e do congo trouxeram para os rituais de orixás os tambores, e com eles algumas manifestações e danças típicas que não eram conhecidas no território brasileiro. Vasco Mariz (1983) em seu Livro *História da Música no Brasil* relata um pouco sobre as origens da música brasileira, com os povos que habitavam o território brasileiro no período colonial. Segundo o autor:

Três raças concorreram para a eclosão do tipo brasileiro: a branca, a negra e a vermelha. Não exageramos ao afirmar que o elemento ameríndio teve, relativamente, pouca interferência a concretização da música nacional brasileira. Influência poderosa foi a negra. A partir do último quartel do século XVI começara o tráfico de escravos negros, vindos da África, a fim de substituir a mão de obra vermelha, que se revelaria inadequada em virtude da indolência e do pronunciado anseio de liberdade dos indígenas. Esses milhões de pretos, que entraram no Brasil até 1950, tiveram papel de destaque na formação da alma e sentimento brasileiros. Na música, a maior contribuição dos africanos foi a rítmica: imprimiram acentuada lascívia à nossa dança e nela introduziram um caráter dramático ou feticista. (MARIZ, 1983, p. 27)

O autor ainda ressalta que a influência europeia veio em relação à harmonia da música brasileira, que trouxe o tonalismo ocidental, porém as sincopas encontradas em diversos estilos musicais dentro do território brasileiro se originaram de músicas e tradições trazidas no período escravocrata.

As heranças indígenas dentro de práticas rítmicas, que por vezes não estavam vinculadas aos instrumentos de percussão, mas que eram utilizadas como acompanhamentos rítmicos através da dança, foram sofrendo apagamentos graduais. Segundo Waldenyr Caldas, em seu livro *Iniciação à música Popular brasileira* (2000), o cateretê, que era uma das práticas musicais que envolviam dança e música de origem tupi, foi sofrendo apagamentos ao decorrer do processo de colonização. Segundo o autor:

[...] trata-se de de música e dança de origem tupi, posteriormente influenciada pela coreografia dos negros sudaneses e pelo processo africano de dança. Pode se dizer com segurança que o cateretê praticado pelos indígenas muito pouco foi registrado pela historiografia brasileira (CALDAS, 2000, p. 6)

O lundu, samba, batuques do mais diversos gêneros e tipos formaram a raiz do que hoje temos dentro da música popular brasileira. Dentro das entoadas dos tambores, foi possível observar neste período essa miscigenação dos povos que estavam no território brasileiro. Em 1549 chegavam os negros nas colônias que traziam sua música. Para Caldas, “é com os africanos que *lundu* chega ao nosso país, sofrendo, logo depois, alterações através dos contatos com ritmos indígenas como o *cururu* e o *cateretê*, e tornando-se um ritmo afro-brasileiro”. (CALDAS, 2000, p 8). Ainda que não muito aceito pela elite brasileira por sua “vulgaridade”, o lundu agradava muitos segmentos da sociedade da época. Ainda segundo Caldas, “com sapateados, batuques, remelexos dos quadris e a sensual umbigada, o lundu agradava todos os segmentos da sociedade. Mesmo os mais radicais como a igreja, que a consideravam indecente, imoral e escandalosa, tinham seus momentos de condescendência com a dança”. (CALDAS, 2000, p. 9).

Por volta do século XVIII o lundu acaba sendo apagado e esquecido por conta da aristocracia da época, que vai modificando gradativamente o estilo e transformando-o em um produto muito mais ocidental do que especificamente afro-brasileiro. Entretanto, os elementos característicos acabaram sendo transpassados para outros ritmos e manifestações. Para Caldas,

Várias foram as danças e cantos urbanos originados por este gênero musical trazido pelos bantos sul-africanos em nosso país. O maxixe, por exemplo gênero muito popular surgiu no Rio de Janeiro mais ou menos em 1875, tem o andamento musical e estrutura melódica baseados na sincopa africana do lundu, além de enquanto dança lembrar em muito as coreografias deste” (CALDAS, 2000, p 13-14)

O maxixe, ainda no período escravocrata, surge como um gênero genuinamente brasileiro, e é visto por pesquisadores como um antecessor ao samba, já que apresenta síncopas, compassos binários, estruturas melódicas muito semelhantes ao lundu.

Após a lei áurea em 1888, a maior parte da comunidade negra foi para os morros do Rio de Janeiro, e com eles levaram todas as suas crenças e musicalidade. No artigo *A coisificação da mulher no gênero Samba, subgênero pagode e seu reflexo no comportamento masculino da sociedade brasileira* (2014), os alunos do Curso de Direito, Ana Carolina Santos Barbosa Machado, Allana Stefany Tavares Melo e colaboradores explicam,

Quando os negros foram alforriados pela Lei Áurea em 1.888, boa parte foi morar nos morros do Rio de Janeiro, mas levaram consigo um ritmo que lhes caracterizava como povo. Não obstante, a música aqui era marcada apenas pelas batidas dos instrumentos de percus-

são, denotando assim o caráter intrínseco com as religiões afro como a umbanda e o candomblé. Foi com a sua chegada às favelas e a sua união com o estilo de vida que lá encontrou que o samba se reinventou (MACHADO; MELO; *et. Al*, 2014, p. 4)

Sendo assim, as primeiras rodas de samba tinham muito mais familiaridade com rituais de umbanda e candomblé do que o samba contemporâneo que vemos hoje, principalmente na virada do século XIX para o XX, ou seja, alguns costumes vinculados à religião foram levados para a prática percussiva popular brasileira, já que em sua maioria, as tradições populares vem dessa herança africana que permeia o sincretismo existente na nossa música. Para Caldas,

Começava o século XX. O maxixe, que o compositor Ernesto Nazareth (1863-1934) preferia chamar de tango, e a modinha já não estavam mais a sós. Surgia uma nova dança com o nome samba. Trata-se de um sincretismo musical, onde originalmente, estão presentes a polca europeia, que lhe fortaleceu os movimentos iniciais a *habanera* influenciando o ritmo, o *lundu* e o *batuque*, com o sincopado e a coreografia (CALDAS, 2000, p. 28)

O samba surge como prática coletiva. Mesmo quando “Pelo telefone de Sinhô” foi musicado, foi coletivamente, diante de uma prática a qual sambistas e compositores se reuniam para apresentações de temas, ou seja, havia uma troca entre estes instrumentistas “portanto, não havia a figura individual do compositor de samba. A criação e autoria eram coletivas”. (CALDAS, 2000, p. 35). Dentro desses encontros com músicos, se faziam apresentações de sambas de roda (originário da cultura afro-brasileira), quando se podia vislumbrar os batuques dos tambores misturados com as melodias dos compositores da época.

A prática percussiva brasileira não se limita apenas ao samba. Existem em todo território brasileiro manifestações que podemos observar o sincretismo cultural existentes na música. Bumba meu boi, maracatu, samba reggae e jongo são apenas alguns exemplos de quão vasto é o nosso repertório, e quanto dessas raízes de matriz africana eles trazem. Porém, no que se refere ao contexto acadêmico e materiais didáticos, há pouco material escrito sobre estes estilos.

O site do Iphan disponibiliza alguns dossiês sobre os estilos que são considerados patrimônios imateriais da humanidade, dentre eles estão difundidas práticas oriundas da cultura afro-brasileira, que ainda permeiam algumas características voltadas ao lundu de antigamente. As coreografias com umbigadas e em formato circular estão sempre voltadas a este tipo de prática. No Tambor de Crioula, manifestação encontrada no Maranhão, tocadores de tambores

fazem soar as batidas que envolvem a dança de passos miúdos, rodopios e pungas² (IPHAN, 2007). A origem do Tambor de Crioula remonta o século XIX, quando era realizado por escravos em seus momentos de lazer. Também como forma de resistência, a manifestação carrega em si um contexto católico advindo da catequização desses escravos, por ser uma manifestação em louvor a São benedito.

Assim como o Tambor de Crioula, o Jongo também possui essa herança da africanidade existente no país, integrando percussão de tambores, danças coletivas e práticas de magia. O jongo tem como característica, bem como outras manifestações afro-brasileiras, o louvor aos antepassados, a consolidação e continuidade de tradições e a afirmação de uma identidade cultural a partir deste sincretismo. Tem forte influência do povo Bantu e possui também a presença da umbigada durante as realizações de suas danças.

A prática percussiva se encontra em todos esses estilos que permeiam o Brasil, sempre lembrando as matrizes africanas que estão dentro da música do povo brasileiro, em que a presença de tambores, danças e ritmos similares fazem com que essa herança seja notável. E dentro das manifestações populares, devido à herança ritualística, algumas marcas sobre locais onde mulheres e homens devem estar também se torna enraizada

²Nome dado a prática da dança de umbigada dentro do Tambor de Crioula.

4 SOBRE INTÉRPRETES FEMININAS NA PRÁTICA PERCUSSIVA

Dentro da prática percussiva, as mulheres têm ganhado espaço, provocando reações muitas vezes de estranhamento nos ouvintes, que em sua maioria possuem resquícios de uma cultura a qual a mulher não poderia tocar instrumentos que exigiriam um certo nível de força. Entretanto, atualmente alguns grupos estão sendo formados para que exista uma crítica referente a esse pensamento que se mostra arcaico.

O ponto de cultura Ilú Obá De Min é uma organização sem fins lucrativos que fomenta e resgata as culturas africana e afro-brasileira localizado na cidade de São Paulo. Ativo desde 2004, o ponto de cultura busca desenvolver atividades que empoderem a mulher e fortaleçam as relações étnico sociais. Procura fomentar o debate e busca formas de fortalecer o posicionamento das mulheres em relação à formação de preceitos vinculados ao sexismo do pensamento cultural social, através da música e da arte.

No minidocumentário *Ilú Obá de Min: Série Feminismo* (2014), Adriana Aragão, musicoterapeuta, percussionista e cofundadora do grupo, comenta que há dez ou quinze anos atrás a mulher não entrava em uma bateria de escola de samba, pois era um local masculino. Baby Amorin, coordenadora do projeto, reforça que até em grupos mais contemporâneos e populares, é possível observar que a mulher continua em papéis pré-definidos: “ela dança, toca Xequerê, mas o homem ainda fica no poder dos tambores”. (ARAGÃO, 2014, depoimento verbal)³

O domínio masculino na percussão vem de uma herança simbólica ligada a rituais afro-brasileiros, onde a mulher fica proibida de tocar o tambor. Trazidas através do *Mito do Tambor de Batá*, Rodrigo Cantos Savelli Gomes, autor do livro *MPB no feminino* (2017), comenta um pouco sobre esse mito que ainda exerce fortes influências dentro de tradições populares em todo o Brasil. O autor comenta: “segundo o Mito do Tambor de Batá, as mulheres delegaram aos seus filhos homens a arte de tocar e construir o tambor, ficando elas proibidas de exercer essa função”. (GOMES, 2017, p. 126).

Entretanto, a mulher estava presente em inúmeras manifestações populares. No Samba, Dona Ciata, uma figura icônica da história do samba, abrigou mulheres instrumentistas. Gomes aponta em seu livro uma referência vindo da casa de Dona Ciata, citando Ney Lo-

³ Depoimento retirado do minidocumentário *Ilú Obá de Min, Série Feminismo* (2014), acessado em setembro de 2018.

pes, que em uma entrevista questionou Marinho da Costa Jubeba, neto da Tia Ciata, se as mulheres também tocavam partido-alto. Segundo Gomes

Marinho Jubeba não exita em citar inúmeras mulheres interagindo nas rodas de samba e se destacando como partideiras. Além de ressaltar a destreza de algumas mulheres como cantoras, entra em cena um lugar até agora não explorado, a percussão, em que cita Mariquita como pandeirista. Outra mulher do pandeiro parece ter sido Tia Perciliana de Santo Amaro. (GOMES, 2018, p.122)

Tia Perciliana foi mãe de João da Baiana, um nome conhecido por tirar o pandeiro do fundo do quintal e levá-lo para o centro da roda de samba. Mas a questão significativa deste problema é o apagamento do protagonismo feminino na percussão. Afinal, como a mulher saiu da posição de percussionista na roda de samba?

Ainda para Gomes, “nas tradições afro-brasileiras a relação das mulheres com a música e com os instrumentos de percussão está vinculada à concepção de ‘ritmo vital’ do princípio feminino”. (GOMES, 2017, p. 124). Mas assim como supracitado, nas mitologias de tradições africanas – mas não somente, pois há também tradições gregas e indígenas – algumas funções relegadas aos homens se originaram das mulheres. (GOMES, 2017). O samba conhecido hoje foi influenciado diretamente pela cultura africana, motivo pelo qual é possível inferir que algumas mistificações sobre a figura da mulher ainda estejam atreladas à essa questão ritualística da cultura afro-brasileira. Examinando os conceitos estabelecidos entre o sagrado e profano no âmbito social e político, pode-se perceber que essa relação se estreita em culturas as quais a religião ainda é uma raiz forte pra a arte em um geral.

Por conta do mito do tambor de batá, as mulheres foram levadas a desempenhar papéis na percussão que lhes eram permitidos, tais como a condução dos chocalhos, xequerê, dentre outros instrumentos idiofonos. Porém, a prática do tambor foi algo proibido à mulher durante décadas. Essa questão se vincula aos espaços que são ocupados dentro de rituais e tradições patriarcais, nas quais quem promove os folguedos e festas são os ditos patriarcas. Dentro de terreiros, os homens que têm o poder do tambor estão relacionados ao Ogã⁴, sendo que o tambor se apresenta como um instrumento de comunicação e poder em sua matriz ancestral.

⁴ Ogã: A palavra Ogã vem do yorubáe significa Senhor da Minha Casa. De suma importância na casa de Axé, o Ogã tem a responsabilidade de zelar pela casa no transe do dirigente, com seu conhecimento ele toca o atabaque e canta cantigas. **Fonte:** <radiovinhadeluz.com.br/noticia/28617/o-ser-oga-significado-da-palavra>

O terreiro é um local social e cultural da matriz africana, e o Ogã tem o comando total do significado dessa comunicação, é aquele que tem o poder de todo o processo e festejo. Quando uma figura feminina toma posse desse poder, a problemática da ocupação destes espaços se torna maior, pois é uma ressignificação a partir de mudanças de tempo e espaço que ocorre lentamente e gradativamente.

Sabe-se que há observações de ouvintes e colegas de profissão que analisam e questionam essa prática com uma crítica muito maior, por ser este um campo majoritariamente masculino. Para Nieves Romero,

[...] qualquer destes campos em que a presença das mulheres tem sido escassa (intérpretes de instrumentos pouco habituais no cenário feminino, compositoras, diretoras musicais, diretoras de centros ou departamentos...) a sua atividade ainda é, queiramos ou não, analisada à exaustão, questionada e observada sempre com um maior sentido crítico. (ROMERO, 2010, p. 8)

A prática percussiva, como Freyberg pontua, ainda é uma prática em que existe essa hierarquia masculina, por ser uma ação em que a mulher, além de ter que se desfazer do estereótipo de fragilidade, se propõe a questionar tradições nas quais essa diferença ainda existe. Segundo Romero, “quando as mulheres realizam as atividades tradicionalmente masculinas, continua sendo a preção de serem acusadas de pouco femininas ou femininas com atitudes 'masculinas', como rebeldia, força, ira. Ou são más.”(ROMERO, 2010, p.9).

Sobre tais construções sociais ligadas ao gênero, pode-se constatar o porquê algumas ações são esperadas de homens e mulheres dentro do contexto do fazer musical. O legado de tal construção tem como raiz uma forma de pensamento muito antiga, ligada à força e capacidade desse fazer. Segundo Judith Butler,

A repetição parodística do gênero denuncia também ilusão da identidade de gênero como uma profundidade intratável e uma substância interna. Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revela seu status fundamentalmente fantasístico (BUTLER, 2013, p.211).

Dentro dessa questão pode-se entender que o gênero do intérprete acaba afetando drasticamente a percepção do ouvinte dentro da performance instrumental. Segundo Green, “o gênero do instrumentista afeta a nossa percepção do significado musical descritivo, provo-

cando uma ruptura com as tradicionais definições de feminilidade, e a partir daí , influenciando mesmo a forma como ouvimos o significado inerente”. (GREEN, 2001, p.7).

Por conta de uma objetificação do corpo, traz-se a alusão de uma suposta sensualidade intrínseca da performance feminina. A ruptura dessa proposta acaba causando estranhamento dos ouvintes, que afeta diretamente dentro significado que os mesmos dão para essa performance, pois a sensualidade é comerciável, a venda dessa performance como mercadoria é histórica e cultural, principalmente no Brasil.

Nadja Baldaconi da Silva Bispo, no trabalho *Ilú Obá de Min: Identidade, Oralidade e Religião das Mulheres com Tambores* (2012), aponta uma breve reflexão sobre a objetificação e transformação da mulher em mercadoria dentro da prática artística brasileira. A autora explica,

O uso do corpo da mulher para publicidade do Brasil pode ser entendido dentro do processo histórico do país. Essa prática é feita desde o período de colonização e é frequente até os dias atuais. São inúmeros exemplos, desde as cartas de Pero Vaz de Caminha, onde descrevia as índias e suas “vergonhas” sempre a mostra sem nenhum pudor católico, os romances em livros onde a negra escrava se apaixona pelo colonizador branco, as novelas que retratam o negro minorizado e com objetificação radical da mulher, a divulgação do carnaval brasileiro, expondo as “nativas” nuas ou seminuas colocando-se como objeto de consumo. São inúmeros os exemplos que podemos citar onde a mulher brasileira é ofertada para instigar o imaginário do turista, fazendo-o buscar o exótico para o seu desfrute. (BISPO, 2012, p.11)

A inserção da mulher, a ocupação dela dentro dessas práticas, são essenciais para as desconstruções de questões que são tão enraizadas socialmente. Em festejos e folguedos folclóricos pelo Brasil inteiro é possível se observar a figura feminina sendo objetificada e trazendo alusão à sedução através da dança e do canto.

No carnaval, por exemplo, a mulher ainda é mistificada em veículos midiáticos como um objeto de atração turística no Brasil. A mudança deste olhar, busca promover a performance artística desvinculada da sedução, o que muitas vezes causa estranhamento por parte do público. Entretanto, grupos como Ilú Oba de Min transgridem essa visão arcaica do lugar da mulher dentro da música. O grupo *Cores de Aidê*, formado em 2015 em Florianópolis/Santa Catarina, traz uma proposta também de transgressão. Formado somente por mulheres que ecoam pelas ruas da capital catarinense para que sua voz seja ouvida através do tambor, o Cores trabalha um espaço de escuta e de fala, para que o lugar da mulher dentro da percussão seja cada vez mais um lugar amplo, promovendo debates e inserindo na sociedade a discussão

do empoderamento e representatividade do feminino em diversos campos, e dentro dos mais diversos recortes do feminismo.

5 MÉTODO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

A pertinência do estudo de gênero e música se mostra cada vez mais importante, principalmente quando se provoca uma quebra de paradigmas sobre o que é estabelecido como feminino e masculino.

A partir dessa reflexão, foram abordadas algumas perguntas norteadoras para a realização de um mapeamento das mulheres percussionistas em Caxias do Sul. Foram questionadas mulheres dos grupos Zingado, Maracatu Baque dos Bugres, Bloco da Ovelha e Grupo Feminino de Vivências Percussivas BlasFêmea, sendo este último recentemente formado.

As perguntas foram enviadas por *e-mail* e *wathsapp*, para que os relatos pudessem ser gravados em áudio e transcritos da forma mais fidedigna possível. A intenção era que quatro mulheres fossem entrevistadas, no entanto, uma delas não enviou suas respostas em tempo hábil para a finalização deste trabalho.

Para a realização do depoimento, foram elaboradas as seguintes questões:

1. Como você iniciou na prática percussiva?
2. Em algum momento, você encontrou dificuldade de se inserir em grupos ou manifestações musicais as quais sejam predominantemente executadas por homens?
3. Você percebe alguma reação diferenciada dos ouvintes quando notam que a percussionista é uma mulher?
4. Você já escutou algum comentário comparativo no que se refere a uma possível diferença de performance entre homens e mulheres que tocam percussão?
5. Você já sofreu com ações e comentários de cunho misógino ou machista vindos de ouvintes e/ou homens que também tocam percussão?

As questões foram elaboradas visando a ampliação e criação de um espaço onde as mulheres poderiam relatar suas experiências de forma abrangente, para que enriquecessem o material com histórias e narrativas sobre fatores importantes em sua trajetória instrumental percussiva.

A partir destes relatos, que foram transcritos na íntegra e encontram-se no anexo deste trabalho, foi possível identificar os aspectos de gênero relacionados à performance instrumental das mulheres percussionistas de Caxias do Sul.

Alguns pontos importantes a serem considerados: a escolha do trabalho e da pesquisa se deu por conta de experiências vivenciadas por mim, como mulher e percussionista de Caxi-

as do Sul. Existem atualmente na cidade poucas mulheres que atuam especificamente com a percussão, mas no entanto, há uma forte procura de mulheres por oficinas realizadas para a formação de grupos como o Maracatu Baque dos Bugres e o Bloco da Ovelha, porém estas mulheres tem a prática como *hobbie* e não como profissão musical.

Uma das mulheres toca percussão em Caxias do Sul não pôde ser entrevistada, visto que será a banca deste trabalho, escolha esta motivada pela preocupação de não comprometer a integridade desta pesquisa.

5.1 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

A partir dos depoimentos, foi possível estabelecer um paralelo entre os autores estudados e a pesquisa de campo, estreitando a relação entre os conceitos aprendidos durante o processo sobre a pesquisa de gênero e música e a prática instrumental percussiva. Sendo assim, no corpo do texto seguem estes depoimentos em formato de entrevista.

Mulher n°1:

Vem de uma família de músicos, cujo irmão é violonista. Iniciou sua experiência dentro da percussão de forma intuitiva, fazendo o acompanhamento para o irmão. “Acompanhava ele, vendo ele tocar, ouvindo ele tocar. Mas eu nunca achei que me apaixonaria por isso né, porque foi uma coisa que foi acontecendo.” (depoimento verbal⁵). A entrevistada ainda relata que se relacionou durante quinze anos com um músico da cidade, e que dentro deste relacionamento acabou auxiliando em festas, cantando e tocando instrumentos de pequena percussão. “[...] Comecei a comprar outros instrumentos, comprei um pandeiro, depois um Cajón e depois de uns dois anos disso eu comecei a tocar com ele na noite”. (MULHER n°1, depoimento verbal) A partir desta primeira vivência, o namorado e ela formaram um grupo que teria continuidade durante os dez anos seguintes.

Durante esses dez anos a entrevistada relata que surgiram muitas dificuldades e que a dúvida se deveria desistir era bem grande.

⁵Mulher n°1 (Novembro de 2018): Entrevistadora Miraci Jardim Alves. Caxias do Sul. Arquivo em mp3 (40 min). A entrevista na íntegra encontra-se nos anexos deste trabalho.

Quando questionada se encontrou dificuldades em se inserir em uma prática predominantemente executada por homens, a resposta foi a seguinte:

Olha, nunca me deram muita credibilidade na verdade. Eu sempre tive que provar que eu conseguia fazer alguma coisa. Tanto que, as vezes já aconteceu de chegar pra tocar em rodas de samba e eles simplesmente fecharem a roda, não deixarem eu entrar, mas eu me fazia de louca e entrava na roda. (MULHER N. 1, depoimento verbal)

O relato da entrevistada dialoga bastante com o trabalho de Freyberg, que explora as questões e limitações que o gênero carrega em rodas de samba. Segundo a autora,

Esses jovens músicos também atualizaram papéis de gênero previamente estabelecidos, desta forma o feminino e o masculino possuem lugares definidos e performatividades específicas nestes gêneros musicais tradicionais. Seja pelo instrumento que se toca, pela roupa que se veste, pela imposição das mãos ou o saber dançar, estes jovens músicos de samba, choro e fado estão, através da tradição musical na qual se inserem e da performatividade das suas tradições, construindo identidades sociais e de gênero. (FREYBERG, 2010, p.1)

Traçando um paralelo entre a fala da entrevistada e o que a autora nos propõe, é possível perceber que não existem distâncias significativas entre a tradição e prática nos dias de hoje. A imagem da mulher no samba é ligada principalmente à dança, e a mudança desse papel acaba gerando um estranhamento.

A mulher nº1 complementa em sua fala que “na verdade, até hoje eu sempre tenho que provar que eu consigo fazer alguma coisa, olham pra mim e acham que eu to lá pra fazer graça. Hoje em dia eu levo isso muito mais na boa do que antes né”. (SIC) (MULHER nº1, depoimento verbal).

Seguindo com os questionamentos sobre a reação dos ouvintes, a entrevistada relata que em uma ocasião estava passando o som e o técnico de som a perguntou que horas chegaria o percussionista, “como se eu fosse a *roudie*, como se eu fosse lá uma pessoa que só estivesse lá ajudando a carregar as coisas e montar as coisas e preparar o set e tudo mais para o percussionista homem que iria chegar”. (SIC) (MULHER Nº1, depoimento verbal).

Pode-se observar nessa fala os padrões comportamentais sociais de estranhamentos atribuídos a gênero. A criação cultural de esteriótipos marcados pelo que pode ser considerado

feminino e o que pode ser considerado masculino, ainda se perpetuam, e a quebra desses paradigmas ainda gera uma problemática visível em reações como esta que foi narrada.

Em seu trabalho, Green expõe uma situação bem semelhante, quando exemplifica o caso de uma mulher baterista e o espanto que o ouvinte teve de ver que uma mulher estava tocando o instrumento. Segundo a autora, a imagem feminina afetou diretamente a apreciação musical do ouvinte, que pôs-se a escutar atentamente não apenas para desfrutar da música, mas também para observar se a intérprete era capaz de tocar realmente bateria. (GREEN, 2000).

O fato de a primeira entrevistada afirmar que tem que provar que consegue tocar para que os demais percebam sua capacidade, só reafirma que estes estereótipos de gênero são marcadores sociais que ainda delimitam o lugar da mulher na prática instrumental.

Ainda, a entrevistada afirma que haviam comparações sobre o trabalho dela dentro da prática percussiva “ah, mas ela toca como um homem”. (MULHER N°1, depoimento verbal) Para os ouvintes, o fato de que nossa entrevistada tocava diversos instrumentos de percussão fazia com que automaticamente lhe remetesse a uma prática masculina, em funções que uma mulher não poderia fazer.

Dentro dessa perspectiva, pode-se observar intrinsecamente que os papéis estabelecidos socialmente dos gêneros masculino e feminino interferem diretamente no que o ouvinte pode vir a naturalizar o que entende por práticas musicais femininas..

A mulher número 1 em entrevista ainda comenta que muitos comentários misóginos e machistas foram se dissipando com o tempo, por conta de um respeito conquistado, entretanto a entrevistada realça que demoraram quinze anos para que esse respeito fosse adquirido por parte do público e dos colegas (homens) de profissão. “Hoje em dia eu tenho que provar muito menos que eu sou capaz de fazer as coisas”. (MULHER N°1, depoimento verbal).

Mulher n° 2:

A entrevistada número dois iniciou sua vivência na percussão através das oficinas ministradas pelo Grupo Maracatu Baque dos Bugres. Inicialmente sua pretensão era apenas se solidificar dentro desse estilo. Segundo a entrevistada,

Iniciei na percussão por meio de uma oficina de Maracatu do Grupo de Maracatu Baque dos Bugres, aberta para os interessados em desenvolver-se no toque desse estilo musical. Permaneci cerca de um

ano e meio na oficina e fui convidada para participar do grupo, que integro até o momento, tocando principalmente a alfaia.(MULHER N°2, depoimento verbal)

O maracatu de baque virado é uma manifestação popular de origem pernambucana, com fortes raízes vindas desse sincretismo cultural africano, indígena e português.

Na segunda questão, a entrevistada relata que dentro do grupo há uma equidade de gêneros no que se refere à quantidade de homens e mulheres presentes. Porém, as mulheres do grupo são avaliadas não somente por sua habilidade instrumental, como também por sua personalidade. Segundo a mulher n° 2,

Atualmente, tanto as oficinas quanto o próprio grupo são bastante mistos, de maneira que a representatividade não é um problema nesse ambiente. Percebo, no entanto, que as mulheres são avaliadas não somente pela sua performance musical, como por sua personalidade - o que dificulta a igualdade na participação dentro do grupo. No entanto, em outros espaços, menos familiares, a música como um todo, mas principalmente a percussão são talentos normalmente atribuídos aos homens. Durante o ensino fundamental, participei da banda marcial da escola, e, apesar de querer tocar o surdo, essa opção me foi negada. Depois de muita insistência, apenas uma das meninas interessadas conseguiu assumir a posição. (MULHER n°2, depoimento verbal)

Novamente se pode estabelecer uma relação simbólica da mulher e a imagem de fragilidade. O depoimento da mulher n°2 nos mostra que essa imagem de fragilidade imposta pela consciência coletiva acaba limitando o espaço da mulher no meio musical, mas que pode ser sim um pensamento desconstruído gradativamente. Por isso a importância de mulheres estarem ocupando estes espaços.

Quando questionada sobre a reação dos ouvintes, a entrevistada relata,

Descobri as percussionistas mulheres assim como todas as outras musicistas, e essa relação ficou natural para mim. Mas noto que, como a música é um produto criativo, artístico, que deixa o artista em evidência, e sujeito a todos os julgamentos que a sociedade puder atribuir a ele; dessa forma, a mulher enfrenta muito mais preconceitos e hostilidades do que os homens, o que torna mais difícil seu desenvolvimento e permanência no meio. Por isso, volto ao assunto da representatividade – enquanto a percussão for principalmente ocupadas por homens, haverá a impressão de que esse é um espaço masculino. (MULHER n°2, depoimento verbal)

Conforme depoimento da Mulher Nº. 2, é possível inferir que a representatividade é cada vez mais pertinente. O posicionamento de mulheres nos mais diversos campos se mostra com uma real importância, já que a visibilidade da mulher dentro desses espaços faz com que se crie uma sociedade cada vez mais acessível e menos excludente.

Questionada sobre os comentários machistas ou misóginos, a entrevistada comentou:

Diretamente, não. Mas, muitas vezes, a opinião – vinda de pessoas mais distantes – é de que as mulheres poderiam fazer outra coisa, estão fazendo isso para aparecer, não sabem que estão fazendo. Mais como um julgamento ligado a capacidade do gênero do que uma questão musical. (MULHER nº2, depoimento verbal)

É possível observar através desta fala, questões muito semelhantes ao que a primeira entrevistada relatou, em parâmetros significativos à relação do gênero com práticas socialmente aceitas.

No inconsciente coletivo da sociedade, a mulher se encontra em uma figura de fragilidade e sensibilidade muito maior do que a do homem. Esses papéis sociais estabelecidos e construídos culturalmente são a real problemática atual, pois limita e interfere diretamente nas escolhas da mulher contemporânea.

No livro *Dominação masculina* (1995), Pierre Bourdieu traz uma crítica a um sistema de divisões sociais atreladas ao sexo. O autor relata que “essa experiência apreende o mundo social e suas arbitrarias divisões, ao começar pela divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes, e adquire assim, todo um reconhecimento e legitimação”. (BOURDIEU, 2002, p.8).

Assim, o discurso sobre quais lugares são permitidos às mulheres se torna socialmente aceitável, pois se encontra em um estado de legitimação cultural estabelecido através anos. Porém, o meio musical ainda permite uma certa transgressão da relação de dominação de um sexo sobre o outro, mesmo que essa dominação seja subentendida. Para Bourdieu,

Porém, por mais exata que seja a correspondência entre as realidades, ou os processos do mundo natural, e os princípios de visão e divisão que lhes são aplicados, há sempre lugar para uma *luta cognitiva* a propósito do sentido das coisas do mundo e particularmente das realidades sexuais. A indeterminação parcial de certos objetos autoriza de fato, as interpretações antagônicas, oferecendo assim

aos dominados uma possibilidade de resistência contra o efeito de imposição simbólica. (BOURDIEU, 1995, p. 11)

A resistência na contemporaneidade se mostra dentro da ocupação destes espaços. Espaços vistos socialmente por não serem naturais às mulheres, e a desconstrução dessa naturalização dos limites existentes entre os gêneros será apenas conquistada a partir da resistência e da ocupação destes lugares.

Mulher n°3:

A mulher n°3⁶ inciou a sua carreira na prática percussiva através de aulas particulares, até que houve um convite para participar ativamente de práticas em grupo. Segundo ela,

A gente como é amigo conversou bastante no primeiro encontro. E ao perceber que eu tinha uma certa facilidade ele me convidou ao invés de eu fazer aula, fazer uma prática em grupo com outros alunos e músicos da cidade que ele tava propondo. Então, eu iniciei minha prática percussiva neste grupo. Em seguida dois, três meses depois eu me introduzi no grupo ***⁷, um grupo que também tem bastantes práticas percussivas e mais dois meses eu também me inseri na Orquestra experimental ali do *** né, no projeto de música. Então iniciou-se assim (SIC) .(MULHER n°3, depoimento verbal)

Ao contrário das outras entrevistadas, a mulher n°3, afirmou não encontrar grandes dificuldades dentro do cenário da prática percussiva pela cidade. Ela ainda que comenta que as reações não tendem a ser negativas, que colegas de profissão gostam quando mulheres adentram na prática percussiva. Segundo a entrevistada,

Eu já participei de conversas de rodas de amigos e tal, mas é mais conversas entre amigos . Mas eles também acham muito massa, a mulher estar se inserindo nesse meio. Acham muito legal, ver mulheres, acham bonito e admiram. Então, também, to falando de mim e da minha experiência. Nunca tive contato com isso, nunca participei de rodas de conversa em que houvesse essa comparação.(SIC) (MULHER n°3, depoimento verbal)

É importante frisar que para a entrevistada, essa situação de aceitação do meio musical é algo bem particular, ela assume que em outros lugares é visível a repressão exercida pela violência simbólica dos papéis de gênero.

⁶Mulher n°3, entrevistada (novembro de 2018): Entrevistadora Miraci Jardim Alves. Caxias do Sul. Arquivo em mp3 (30 min). A entrevista na íntegra encontra-se nos anexos deste trabalho.

⁷Os nomes dos grupos que a entrevistada fez parte foram retirados por motivos de sigilo.

Para aprofundar essa questão, Bourdieu propõe que a divisão simbólica dos órgãos sexuais carrega signos estereotipados. Segundo o autor,

A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre os corpos masculino e feminino, e especificamente a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros, principalmente da divisão social do trabalho (BOURDIEU, 1995, p. 10)

Bourdieu já afirmava que essa divisão simbólica existente entre os sexos interfere diretamente na construção das estruturas de pensamento mais profundas do ser humano, ocasionando na dominação masculina em tantos campos da nossa sociedade. No relato da mulher número 3, mesmo que em poucos casos vivenciados por ela, pode-se observar nas entrelinhas do relato que essa separação simbólica é sim existente.

Em entrevista a mulher número 3 relata:

Ano passado quando eu estava em um grupo, em alguns locais que a gente tocou, lá em Cambará especificamente eu notei não uma reação ruim, mas sim um espanto. Ainda mais que eu sou pequeninha e tal, e os caras todos de preto e tal, grandão, cabeludo e tal. Meio quase um estilo diferente de banda e no meio uma menina.(MULHER nº3, depoimento verbal)

Mesmo que talvez a entrevistada não tenha percebido o fato de o ouvinte se surpreender com ela sendo uma mulher, isso pode ter afetado diretamente o significado inerente da apreciação musical, como Green explica,

[...] o gênero da instrumentista afecta a nossa percepção do significado musical descritivo, provocando uma ruptura com as tradicionais definições de feminilidade e, a partir daí, influenciando mesmo a forma que ouvimos o significado inerente (GREEN, 2000, p. 7)

Sendo assim, apesar de nossa entrevistada não perceber diretamente o simbolismo do consciente coletivo sobre as relações de gênero, pode-se pensar que seu gênero interferia na recepção do ouvinte sobre sua prática. A partir do momento em que uma mulher transgredia aquilo que é de uma ordem “natural”, ela acaba rompendo com padrões e inconscientemente o ouvinte vai ser diretamente afetado em suas percepções.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos relatos apresentados nas entrevistas e dos autores que foram citados durante o decorrer do texto pode-se constatar que há um estranhamento diante dos ouvintes quando uma mulher é a percussionista dentro de uma performance instrumental. Ao analisar a razão pela qual este pode ser causado, verifica-se que o mesmo provem das construções sociais de um pensamento fortemente atrelado a papéis de gênero em relação a práticas musicais e a campos de trabalho.

Pode-se também observar que dentro da música há dois campos que fazem uma forte influência da prevalência desse pensamento. Um baseado na tradição cultural de cunho religioso, onde os papéis de gênero são reforçados através de mitos, lendas e crenças que fazem com que através das gerações continuem sendo repassados e se perpetuem no tempo. E outro baseado em uma visão sociológica e antropológica onde a dominação masculina é sintomática de um sistema patriarcal.

Também é importante ressaltar que a ocupação destes espaços, que não são tão comuns a mulheres acabam fazendo com que o inconsciente coletivo sobre os papéis de gênero atrelados as práticas musicais possam ser modificados. Entretanto, essa é uma mudança que acontece de forma lenta e gradual.

As entrevistas reforçam a questão sobre a importância dessa representatividade feminina no meio da prática instrumental percussiva na cidade, pois acaba trazendo aos olhos e ouvidos dos ouvintes a ocupação destes espaços fazendo com que aos poucos a referência de objetificação, vulnerabilidade e fragilidade do corpo feminino seja quebrada.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISPO, Nadja Baldaconi da Silva. **Ilú obá de min**: identidade, oralidade e religiosidade das mulheres com tambores. 2012. 29 f. TCC (Graduação) - Curso de Gestão em Projetos Culturais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BOURDIEU, Pierre, 1930-2002. **A dominação Masculina**; Tradução: Maria Helena Kuhner-2 ed, - Rio de Janeiro – Bertrand Brasil, 2002.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitutions: an essay in phenomenology and feminist theory. In: BIAL. Henry. *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2004.

CALDAS, WALDYMIR.

FRYDBERG1, Marina Bay. ENTRE OS INSTRUMENTISTAS E AS CANTORAS: O LUGAR DO FEMININO E DO MASCULINO NO SAMBA, NO CHORO E NO FADO. In: FAZENDO GÊNERO, 9., 2010, São Paulo. **Anais...** . São Paulo: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 2010. p. 1 - 8.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **MPB NO FEMININO: NOTAS SOBRE RELAÇÕES DE GÊNERO NA MUSICA BRASILEIRA**. Florianópolis: Appris Editora, 2017.

GREEN, LUCY, **Identidade de gênero, Experiência Musical e Escolaridade**. Cambridge. Cambridge Pass. 2000.

IPHAN, **Dossiê Tambor de Crioula**. 2016. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie15_tambor.pdf> acessado em Novembro de 2018

IPHAN, **Dossiê Jongo do Sudeste**. 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf> Acessado em Novembro de 2018

MARIZ, Vasco. **A história da música no Brasil**. 8. ed. São Paulo: Brasil, 1983.

Obá de Min- Série Feminismo. Direção de Bruno Graziano. Realização de Espaço Humus. São Paulo: Espaço Humus, 2014. (712 min.), vídeo, son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yquV7stnRvI>>. Acesso em: 15 set. 2018.

PORTO, Patricia Pereira; NOGUEIRA, Isabel Porto. **Imagem e representação em Mulheres Violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Rabelo**. Anais do Congresso ANPPOM, 2007.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

GREEN, LUCY, **Identidade de gênero, Experiência Musical e Escolaridade**. Cambridge. Cambridge Pass. 2000.

Obá de Min- Série Feminismo. Direção de Bruno Graziano. Realização de Espaço Humus. São Paulp: Espaço Humus, 2014. (712 min.), vídeo, son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yquV7stnRvI>>. Acesso em: 15 set. 2018.

ANEXOS

Entrevista Mulher n°1

Entrevistadora: Como você iniciou na prática percussiva?

Mulher n°1: Na minha família tem o meu irmão que toca violão de sete cordas, e eu acompanhava ele vendo ele tocar, ouvindo ele tocar mas eu nunca achei que eu fosse me apaixonar por isso, por que foi uma coisa que foi acontecendo. Esse desenvolvimento não foi com ele. Foi... eu namorei um músico o ****⁸ por quinze anos, e fiquei com ele por cinco anos. Os primeiros cinco anos sem acompanhar ele musicalmente, mas depois de cinco anos eu comecei (nas festinhas que tinham), tocar ovinho, começar a cantar com ele e daí nisso comecei a desenvolver.

Comecei a comprar outros instrumentos também, comprei um pandeiro, e depois um cajon. Depois disso, uns dois anos depois eu comecei a tocar com ele na noite. Eu acabei sendo a percussionista dele e a gente formou um trio, voz e violão e mais um baterista, e a gente tocou junto por dez anos. E isso pra mim foi uma grande escola. Na verdade quando eu comecei a tocar com ele, ele nunca parou e ensaiou comigo. Ele deixava até eu tocar com ele, mas ele não foi muito legal comigo, assim de me ensinar, ele deixava. Na verdade ele sempre me falava se tava errado “ó não é isso aí, não é isso aqui”. Mas ele deixou que se fosse pra eu desistir eu naturalmente teria desistido, por que foi uma coisa de muita insistência minha, da minha parte. Tanto que ele me chamava pros shows as vezes meia hora antes, quarenta minutos antes, ou quando o baterista não podia ir. Aí ele pedia pra eu ir, só eu e ele, só que eu não sabia que músicas ele ia tocar ou o que ele ia fazer. As vezes ele comentava alguma coisa mas na hora ele mudava tudo.

Eu sei que foram dez anos tocando com ele que foram...eu saia dos shows com tudo doído assim, minhas costas. Foi muito sofrido tocar com ele, mas foi a época que eu mais aprendi. Tanto que eu lembro que, ele olhava pra mim nos shows e falava “não é isso” só que ele não falava o que tinha que fazer, aí as vezes ele pedia pra eu pegar o pandeiro e na música ele trocava.

Enfim, foi uma época que se fosse pra eu desistir eu teria desistido enquanto eu tava com ele, tocando com ele. Mas eu sobrevivi. Foi uma tempestade na minha vida ter tocado

⁸Por questões de sigilo, optou-se por retirar o nome do namorado da entrevistada. Bem como os nomes dos grupos que a mesma fez e faz parte.

com ele, mas pra mim eu teria que ter passado por isso por que daí hoje em dia eu não ligo isso por nada nesse mundo. Eu tenho certeza que é isso que eu quero.

E: Em algum momento, você encontrou dificuldade de se inserir em grupos ou manifestações musicais as quais sejam predominantemente executadas por homens?

M1: Olha, nunca me deram muita credibilidade na verdade eu sempre tive que provar que eu conseguia fazer alguma coisa. Tanto que as vezes já aconteceu de chegar pra tocar em rodas de samba e eles simplesmente fecharem a roda, não deixarem eu entrar, mas eu me fazia de loca e entrava na roda. E teve momentos de... na verdade até hoje, eu sempre tenho que provar que eu consigo fazer alguma coisa. Olham pra mim e acham que eu to lá pra fazer graça. Mas hoje em dia eu levo isso muito mais na boa do que antes né.

E: Você percebe alguma reação diferenciada dos ouvintes quando notam que a percussionista é uma mulher?

M 1: Já aconteceu de eu tá no show, pra passar o som e o técnico de som perguntar que horas ia chegar o percussionista né. Como se eu fosse a roudie. Como se eu fosse lá uma pessoa que tivesse só ajudando a carregar as coisas e montar as coisas e preparar o set e tudo mais para o percussionista homem que iria chegar. Eles nunca acham que sou eu a percussionista né, isso agora tá melhor mas eu já passei muito por isso.

E: Você já escutou algum comentário comparativo no que se refere a uma possível diferença de performance entre homens e mulheres que tocam percussão?

M1: Sim! Lógico! “ó ela toca como um homem, ela parece um homem tocando”. Eu com certeza já ouvi isso. Hoje eu sou uma pessoa que dou risada e que já tenho uma resposta pra isso, mas já ouvi. E eu sempre tive muito cuidado pra não... Como eu já tava preocupada com o show eu não ia ficar querendo tirar satisfações com quem fazia esse tipo de comentário. Então eu tava mais preocupada em me focar com o que realmente me importava. Mas hoje em dia qualquer comentário desses eu não vou deixar assim.

E: Você já sofreu com ações e comentários de cunho misógino ou machista vindos de ouvintes e/ou homens que também tocam percussão?

M1: O que acontece as vezes, hoje, hã, as vezes hã. Não o que me ajuda na verdade bastante é que eu sou uma pessoa que as pessoas tem um pouco de medo né por que eu tenho mais atitudes e minha cara é sempre de poucos amigos né. Depois que tu me conhece tu vê que eu sou uma pessoa normal e que de fácil acesso, mas hoje em dia tá tudo diferente, mas por que eu conquistei esse espaço e eu exijo respeito. Mas eu sempre fui testada, de acharem bonitinha “a ela é bonitinha tocando, deixa ela tocar que ela é bonitinha” ou o fato de ser uma mulher. Mas nunca acham que eu toco de verdade, nunca acham que a minha performance vai ser boa, mas hoje em dia eu conquistei um respeito que demorou quinze anos, pra realmente esse respeito ser hoje em dia ser aceito né. Hoje em dia eu tenho que provar muito menos que eu sou capaz de fazer as coisas, e se tu acredita ou não isso é problema teu eu não to nem um pouco preocupada em agradar as pessoas eu vou fazer o que eu quero, como eu quero e do jeito que eu quero.

Se tu não gostar de como eu toco ou o fato de eu ser mulher, dois trabalho. Isso aí já foge da minha alçada. Eu faço isso por que eu amo eu não faço isso para agradar os outros. Eu faço isso por que eu gosto disso e eu quero estudar e eu sou uma estudiosa e é isso aí. Eu exijo respeito.

Uma coisa que eu lembrei que talvez também seja importante. Hoje em dia me chamam por indicação né. Eu substituo muito os músicos que faltam em bandas, por que as pessoas já me conhecem e já me indicam. Geralmente me chamam pra shows e a gente nem ensaia. Eu já vou lá já toco e já sabem também. Então hoje tudo pra mim é mais facil. Mas hoje, esse ano. Então foi uma grande jornada pra chegar nesse nível, nisso de ser conhecida e indicada pelas pessoas. Então tem pessoas que me chamam até sem me conhecer pra tocar com elas.

Então hoje em dia a minha relação com a música e com as pessoas ela é bem melhor. E justamente me chamam músicos homens. Também tem grupos de mulheres que eu toco mas na maioria dos grupos que me chamam são de homens e me respeitam e sabem que eu toco, me deixam livre pra tocar o que eu quiser como eu quiser.

Então hoje assim, tá muito mais fácil, mas eu passei por perrengue a minha vida inteira. E isso, toquei de graça sempre, sempre toquei de graça. E eu saia de casa sozinha com um pandeiro de baixo do braço e eu ia pra noite pra tocar com as pessoas pra dar canja no São pa-

trício eu ia em outros bares a cinco seis anos atrás. Eu ia com o pandeiro de baixo do braço pra tocar com quem tivesse tocando e que me conhecesse pra me chamar.

E como eu não podia fazer barulho em casa, eu saia caminhando pelo bairro com o pandeiro tocando pandeiro. Eu tenho ensaio todo domingo e chegava duas tres horas antes no ensaio pra poder ficar tocando lá sozinha.

Mas como eu te falei foi muito meu esforço, minha vontade de querer aprender, de querer ser mais segura no que eu estava fazendo, então, acho que tudo valeu a pena. Por que se fosse facil eu teria desistido.

Agora falando contigo eu lembrei de uma coisa também, por várias vezes acabavam os shows, ele ia lá acertar o cache e eu ia desmontar minhas coisas em silêncio e tal, guardava e eu ia pro carro. E eu chorava, chorava, chorava. E ele quando ele chegava no carro, eu limpava pra ele não ver que eu tava chorando. Isso muitas vezes.

Muitas vezes eu desisti, nesse tempo que eu tava com ele eu acho que eu desisti umas quinze vezes. Mas como ele sempre vinha atrás, por que depois ele me chamava de novo. Aí eu “tá é a ultima vez, ultimo show depois eu abandono”, mas a música eu nunca consegui desistir, pensava em desisistir mas eu não conseguia.

E eu lembro das palavras dele de que eu nunca ia conseguir, que eu era muito ruim e que eu não tinha a “manha”, que é o que as pessoas que tem o dom tem né. E nossa isso me marcou de um jeito que eu disse “Cara, eu vou aprender a tocar isso aí só pra pra provar pra ele que ele tava errado, e eu vou tocar com todo mundo, menos com ele” e hoje eu toco com todo mundo menos com ele. Somos amigos e tudo mais, mas eu não faço questão nenhuma de tocar com ele.

Entrevista Mulher nº2:

Entrevistadora: Como você iniciou na prática percussiva?

Mulher nº2: Iniciei na percussão por meio de uma oficina de Maracatu do grupo***, aberta para os interessados em desenvolver-se no toque desse estilo musical. Permaneci cerca de um ano e meio na oficina e fui convidada para participar do grupo, que integro até o momento, tocando principalmente a alfaia

E: Em algum momento, você encontrou dificuldade de se inserir em grupos ou manifestações musicais as quais sejam predominantemente executadas por homens?

M2: Atualmente, tanto as oficinas quanto o próprio grupo são bastante mistos, de maneira que a representatividade não é um problema nesse ambiente. Percebo, no entanto, que as melhores são avaliadas não somente pela sua performance musical, como por sua personalidade - o que dificulta a igualdade na participação dentro do grupo. No entanto, em outros espaços, menos familiares, a música como um todo, mas principalmente a percussão são talentos normalmente atribuídos aos homens. Durante o ensino fundamental, participei da banda marcial da escola, e, apesar de querer tocar o surdo, essa opção me foi negada. Depois de muita insistência, apenas uma das meninas interessadas conseguiu assumir a posição.

E: Você já escutou algum comentário comparativo no que se refere a uma possível diferença de performance entre homens e mulheres que tocam percussão?

M2: Felizmente, convivo em um ambiente cheio de músicos e artistas que, além de despidos de preconceitos, me ensinaram a desconstruir os meus próprios. Descobri as percussionistas mulheres assim como todas as outras musicistas, e essa relação ficou natural para mim. Mas noto que, como a música é um produto criativo, artístico, que deixa o artista em evidência, e sujeito a todos os julgamentos que a sociedade puder atribuir a ele; dessa forma, a mulher enfrenta muito mais preconceitos e hostilidades do que os homens, o que torna mais difícil seu desenvolvimento e permanência no meio. Por isso, volto ao assunto da representatividade - enquanto a percussão for principalmente ocupada por homens, haverá a impressão de que esse é um espaço masculino.

E: Você já sofreu com ações e comentários de cunho misógino ou machista vindos de ouvintes e/ou homens que também tocam percussão?

M2: Os comentários que já ouvi se referem principalmente a questão da força física requerida por alguns instrumentos da percussão, mas felizmente não houve espaços para outras comparações, por causa do talento das percussionistas ao meu redor.

E: Você já sofreu com ações e comentários de cunho misógino ou machista vindos de ouvintes e/ou homens que também tocam percussão?

M2: Diretamente, não. Mas, muitas vezes, a opinião - vinda de pessoas mais distantes - é de que as mulheres poderiam fazer outra coisa, estão fazendo isso para aparecer, não sabem que estão fazendo. Mais como um julgamento ligado a capacidade do gênero do que uma questão musical.

Mulher n°, 38 anos:

Entrevistadora: Como você iniciou na prática percussiva?

Mulher °3: A minha prática percussiva se iniciou através de práticas em grupo né, como eu contei outro dia pra vocês eu fui fazer uma aula com um percussionista. A gente como é amigo conversou bastante no primeiro encontro. E ao perceber que eu tinha uma certa facilidade ele me convidou ao invés de eu fazer aula, fazer uma prática em grupo com outros alunos e músicos da cidade que ele tava propondo. Então, eu iniciei minha prática percussiva neste grupo. Em seguida dois, três meses depois eu me introduzi no grupo ***, um grupo que também tem bastantes práticas percussivas e mais dois meses eu também me inseri na Orquestra experimental ali do *** né, no projeto de música. Então iniciou-se assim.

E: Em algum momento, você encontrou dificuldade de se inserir em grupos ou manifestações musicais as quais sejam predominantemente executadas por homens?

M3: Não, em nenhum momento eu senti dificuldade de inserção em grupos ou mesmo no zingado que a gente faz algumas práticas de manifestações populares, que as vezes lá na fonte ela é feita só pelos homens. A gente dentro do nosso grupo, das nossas práticas aqui eu nunca, eu, nunca tive isso. Sei que a galera ali, talvez tu fale com alguém, do maracatu fizeram oficinas com alguns mestres em que só os homens tocam tal coisa, ou só os homens isso ou aquilo. Mas eu particularmente nunca passei por isso.

E: Você já escutou algum comentário comparativo no que se refere a uma possível diferença de performance entre homens e mulheres que tocam percussão?

M3: Olha, eu quanto a perceber dos ouvintes algumas reação. Ano passado quando eu estava em um grupo, em alguns locais que a gente tocou, lá em Cambará especificamente eu notei não uma reação ruim, mas sim um espanto. Ainda mais que eu sou pequeninha e tal, e os caras todos de preto e tal, grandão, cabeludo e tal. Meio quase um estilo diferente de banda e no meio uma menina. Eu notei um espanto assim, uma surpresa, não um espanto, uma surpresa que tinha uma menina na banda e que ela era percussionista. Mas foi a única vez, pelo menos que eu percebi. Nunca chegou nada ao meu ouvido.

E: Você já escutou algum comentário comparativo no que se refere a uma possível diferença de performance entre homens e mulheres que tocam percussão?

Eu já participei de conversas de rodas de amigos e tal, mas é mais conversas entre amigos . Mas eles também acham muito massa, a mulher estar se inserindo nesse meio. Acham muito legal, ver mulheres, acham bonito e admiram. Então, também, to falando de mm e da minha experiência. Nunca tive contato com isso, nunca participei de rodas de conversa em que houvesse essa comparação.

E: Você já sofreu com ações e comentários de cunho misógino ou machista vindos de ouvintes e/ou homens que também tocam percussão?

Não, nunca ouvi nenhum comentário, pelo contrário. Os homens percussionistas que eu conversei, eles acham muito legal, tipo o ***, baterista e percussionista da orquestra e da orquestra de sopros. São todas pessoas que eu conheço e conversei e acham muito massa. Nos grupos que eu participo também, todo mundo acha muito legal. Pelo menos nunca na minha frente né.

