



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**MULHERES PERCUSSIONISTAS NA CIDADE DE JOÃO PESSOA/PB:
UM ESTUDO DO GRUPO “AS CALUNGAS”**

Elizangela dos Santos Garcia

JOÃO PESSOA
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**MULHERES PERCUSSIONISTAS NA CIDADE DE JOÃO PESSOA/PB:
UM ESTUDO DO GRUPO “AS CALUNGAS”**

Elizangela dos Santos Garcia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – PPGM/UFPB, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Área: Etnomusicologia
Orientadora: Dr^a. Eurides de Souza Santos

JOÃO PESSOA
2019

G216m Garcia, Elizangela Dos Santos.

Mulheres percussionistas na cidade de João Pessoa/PB:
um estudo do grupo "As Calungas" / Elizangela Dos
Santos Garcia. - João Pessoa, 2019.

102 f. : il.

Orientação: Eurides de Souza Santos.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. feminismo decolonial. 2. mulher e percussão. 3. "As
Calungas". I. Santos, Eurides de Souza. II. Titulo.

UFPB/BC

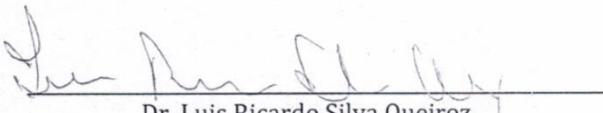


**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

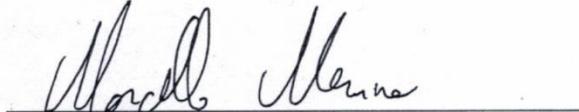
Título da Dissertação: **“Mulheres percussionistas na cidade de João Pessoa/PB: um estudo do grupo ‘As Calungas’”.**

Mestrando(a): **Elizangela dos Santos Garcia**

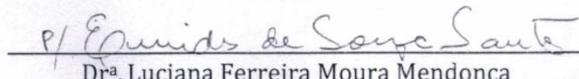
Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:



Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Presidente da Banca/UFPB



Dr. Marcello Messina
Membro Interno do Programa/UFPB



Dr. Luciana Ferreira Moura Mendonça
Membro Externo ao Programa/UFPE

João Pessoa, 30 de Janeiro de 2019

Àquela que me criou,
Àquela que me amamentou,
Àquela que me gerou,
Às que vieram antes,
Às suas existências,
Ao nosso resistir

*Se você não abraçar a sua causa,
quem vai abraçar?*

RESUMO

Este trabalho resulta da investigação na qual buscou-se analisar fatores integrantes e resultantes de atividades de inserção e atuação de mulheres no campo da prática percussiva, atualmente na cidade de João Pessoa/PB, através de um estudo de caso autoetnográfico realizado no contexto do grupo percussivo “As Calungas”, formado exclusivamente por mulheres. Considerando a perspectiva dos saberes localizados e entendendo as performances musicais como atos performáticos localizados, alicerço esta dissertação, partindo da abordagem etnomusicológica, com suporte das epistemologias feministas decoloniais. A partir da análise dos resultados obtidos através da realização de pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, autoetnografia, entrevistas semiestruturadas e aplicação de questionários, e fazendo uso da abordagem qualitativa, é possível compreender “As Calungas” como um ponto de encontro consolidado no que diz respeito à visibilização da mulher na percussão, na capital paraibana, sendo tal grupo um lugar de convergência para inserção de mulheres no campo percussivo, muitas vezes ainda considerado um espaço masculinizado na música. “As Calungas” destaca-se localmente como um grupo que, além de possibilitar o protagonismo da mulher no fazer percussivo, contribuiativamente para manutenção de uma rede de mulheres que, entre várias possibilidades de convergências, encontram na percussão um meio catalisador no processo de empoderamento. Das oficinas de percussão à apresentação em bloco pré-carnavalesco próprio, as percussionistas que formam o grupo oferecem suporte para outras mulheres aprenderem instrumentos mas também extrapolam esta finalidade, viabilizando vivências que deflagram a criação de vínculos afetivos e trocas de experiências, articulando resistência cotidianamente e, por todas essas vias de atuação, comunicando que “lugar de mulher é onde ela quiser”.

Palavras-chave: feminismo decolonial; mulher e percussão; “As Calungas”.

ABSTRACT

This paper is an outcome of the analysis of integrating and resulting factors in both insertion and practice activities of women in percussion practice field in João Pessoa – PB. As *Calungas*, a women percussion group, collaborated to this autoethnographic case study as participants. Considering the perspective of local knowledge and musical performance as local performance acts, in this thesis I make use of the decolonial feminist epistemologies and adopt an ethnomusicological approach. Based on a qualitative approach to bibliographical research, documentary research, autoethnography, semi-structured interviews, and some surveys, it is possible to understand As *Calungas* as a regular meeting opportunity in the capital of Paraíba where visibility to women in percussion is consolidated. Thus, As *Calungas* converge to the insertion of women in the percussion field, which is often considered a masculinized space in music. This band stands out locally as a group that, in addition to enabling women's protagonism in percussion performance, contributes actively to the maintenance of a network of women who, among several possibilities of convergence, find in the percussion a catalytic means of empowerment. From the percussion workshops to the pre-carnival group performance, the percussionists who form the group offer support to other women to learn instruments, but also extrapolate this purpose by fostering the creation of affective ties and exchanges of experiences, articulating resistance on a daily basis and, through all these routes of action, communicating that "a woman's place is wherever she wants to be".

Keywords: decolonial feminism; woman and percussion; As *Calungas*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagen 01 – Autoetnografia – performances na bateria	34
Imagen 02 – Autoetnografia – performances na percussão	35
Imagen 03 – Terno do “Maracatu Coração Nazareno	42
Imagen 04 – Caixearas do Divino de São Luís/MA	43
Imagen 05 – Grupos percussivos em João Pessoa/PB	49
Imagen 06 – Grupos percussivos em João Pessoa/PB	50
Imagen 07 – “Das Calunga” – Cartaz de divulgação de evento	56
Imagen 08 – “As Calungas” – Ensaio fotográfico	60
Imagen 09 – “As Calungas” – Apresentações do batuque de arrasto	62
Imagen 10 – “As Calungas” – Anos iniciais da formação em palco	64
Imagen 11 – “As Calungas” – Apresentação na cidade de Pilar/PB	65
Imagen 12 – “As Calungas” – Ensaio aberto	68
Imagen 13 – “As Calungas” – Oficinas abertas	69
Imagen 14 – “As Calungas” – Uso do apito	70
Imagen 15 – “As Calungas” – Colaboradores	71
Imagen 16 – Bloco “As Calungas” – Prévias do bloco	73
Imagen 17 – Bloco “As Calungas”	75
Imagen 18 – Bloco “As Calungas” – Homenagem, ano II – Dona Lenita	76
Imagen 19 – Bloco “As Calungas” – Homenagem, ano III – Vó Mera	77
Imagen 20 – Bloco “As Calungas” – Homenagem, ano IV – Dona Teca	78
Imagen 21 – Estratégias de inserção – Visibilidade	82
Imagen 22 – Estratégias de inserção – Protagonismo	84
Imagen 23 – Estratégias de inserção – Acompanhamento	85

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Expressões com o termo “calunga” – Usos e significados	54
Quadro 2 – “As Calungas” – Oficinas internas	67
Quadro 3 – Bloco “As Calungas” – Informações gerais	74

LISTA DE ANEXOS

Anexo A – Agbê	99
Anexo B – Agogô	100
Anexo C – Caixa	101
Anexo D – Alfaia	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 ESCOLHAS TEÓRICAS	19
1.1 POR QUE FEMINISTA?	21
1.2 MÚSICA, GÊNERO E FEMINISMOS	26
2 MULHERES NA PERCUSSÃO	31
2.1 AUTOETNOGRAFIA	33
2.2 BUSCAS E CAMINHOS	37
2.3 ENCONTROS E ATRAVESSAMENTOS	48
3 “VEM CALUNGA!”	52
3.1 A BANDA “DAS CALUNGA” (2008)	54
3.2 “AS CALUNGAS”: ANOS INICIAIS (2012 - 2014)	58
3.3 “AS CALUNGAS”: O BLOCO (2015 – 2018)	65
3.3.1 Preparativos e acordos	66
3.3.2 Quinta-feira das Flores	74
3.3.3 “Me chamaram de calunga”	78
4 “BATUCANDO O BATUQUÊ”	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	90
ANEXOS	99

INTRODUÇÃO

Esta dissertação, elaborada a partir da perspectiva etnomusicológica sobre o fazer musical e considerando epistemologias feministas decoloniais, resulta da pesquisa que teve como objetivo principal analisar fatores integrantes e resultantes da inserção de mulheres¹ na prática percussiva, atualmente na cidade de João Pessoa/PB, a partir da autoetnografia realizada no contexto do grupo “As Calungas”.

A motivação para realização deste trabalho surgiu com reflexões pessoais acerca do meu universo de trabalho. Desde 2009 me dedico à profissão de musicista, especificamente como baterista e percussionista. Quando ingressei na primeira turma do curso de Música Popular, com habilitação no instrumento bateria, na Universidade Federal da Paraíba, e já inserida no mercado profissional, conhecendo a partir de diferentes contextos² outras percussionistas e bateristas atuantes, atentei para o fato de que a divulgação e discussão sobre a participação feminina na prática percussiva estava bem aquém do que se esperava, tanto no âmbito acadêmico como em termos midiáticos. A produção acadêmica brasileira sobre o fazer musical, considerando a categoria “gênero”, embora tenha crescido já desde o final da década de 1980, ainda deixa lacunas (LUHNING; ROSA 2010), especificamente se considerarmos intersecções temáticas como “mulher e bateria” ou “mulher e percussão”³. Muitas trajetórias, contribuições e conquistas foram e continuam sendo invisibilizadas. O campo da etnomusicologia, ao permitir uma abordagem transdisciplinar, que considera a música para além da produção de estruturas sonoras, possibilita a

¹ Entendo “mulher” como uma categoria não universal, não essencializada e constituída de heterogeneidades. Assumo o uso da mesma neste trabalho em virtude da sua correspondência a uma representação definida e ainda presente na cultura de sociedades atuais (ROSA et al. 2013, p.118). O capítulo 1 apresenta mais questões sobre este uso, apresentando considerações a respeito do risco em se recorrer a termos universalizadores quando não problematizamos a categoria “mulher”.

² Grupos percussivos; grupos de teatro; de dança; bandas de música popular; grupos de contação de histórias; oficinas e workshops de percussão e bateria.

³ Muitas considerações a respeito da atuação feminina podem, em alguma medida, ser correspondentes tanto para bateristas como para percussionistas mulheres mas optei por considerar apenas a atuação de percussionistas para esta análise. Tal escolha ocorreu devido à reflexão sobre a própria viabilidade da pesquisa, considerando o tempo definido para sua realização, o que culminou no reconhecimento do desejo de priorizar e contribuir para visibilização do crescente número de mulheres percussionistas, atuando em diferentes contextos na cidade de João Pessoa/PB, e possíveis desdobramentos deste processo.

problematização deste cenário de invisibilização, assumindo aspectos históricos e socioculturais como indissociáveis aos processos que constituem o fazer musical.

Visando contribuir para construção de uma reescrita da história de mulheres na música brasileira (ROSA et al. 2013, p. 117) especificamente no campo da percussão, este trabalho destaca a importância da visibilização da mulher, trazendo para primeiro plano falas e práticas que revelam conquistas de mulheres envolvidas numa rede de empoderamento tecida pela prática percussiva na cidade de João Pessoa/PB.

Memórias desde Campina Grande/PB.

Era o ano de 1999, quando ainda morava em minha cidade natal. Lembro quando uma amiga falou que sua colega do inglês, a Cristiane Crispim, tinha uma banda de rock que estava precisando de tecladista e perguntou se poderia passar meu contato para que eu participasse de um teste, sugestão que me deixou tão eufórica que passei dias pensando nisso o tempo todo. Eu recordo bem o momento que entrei no quarto de ensaio, era a primeira vez que via bateria, baixo elétrico e guitarra tão de perto. Peguei minhas anotações, com as cifras das músicas que pediram para tocar no teste e, depois de uma conversa das integrantes, fui convidada para a banda “Senhoritas”⁴, um grupo formado exclusivamente por mulheres. Na época, através da vocalista e guitarrista Waleska Maranhão, tive conhecimento da cena musical das *Riot Girrrls*, movimento que ela sempre citava como grande referência para as “Senhoritas”. O movimento das *Riot Girrrls* diz respeito à cena de *rock punk* e *hardcore* protagonizada por jovens garotas, inicialmente nos Estados Unidos, mas que ecoou também em outros países, inclusive na produção musical brasileira, no final dos anos 1990. Indo contra a manutenção da ideia de que o *punk* era um espaço exclusivamente masculino, meninas roqueiras passaram a formar suas próprias bandas para levar de forma direta mensagens de denúncia contra a dominação masculina no meio do rock. As pesquisadoras Fernanda Rodrigues e Sarah do Nascimento produziram trabalhos sobre o movimento das *Riot Girrrls*

⁴ Mais informações sobre a banda “Senhoritas” estão disponíveis em: <https://www.facebook.com/bandasenhoritas/?ref=br_rs>. Acesso em: 30 de maio de 2018.

abordando, respectivamente, aspectos das construções de gênero, identidade e representação, partindo de uma investigação antropológica no contexto de bandas inseridas no movimento *Riot Girrl* de Brasília/DF (RODRIGUES 2006); e o entrelaçamento entre as ideias deste movimento com o engajamento político percebido entre mulheres da cena *punk* (NASCIMENTO 2015). Na época que as fundadoras da banda “Senhoritas” já se identificavam enquanto feministas, eu tinha sérias limitações com respeito ao entendimento do que seria “feminismo” ou “ser feminista”, mesmo já reconhecendo as diferentes formas de tratamento, entre músicos, musicistas e audiência, que as questões de gênero implicavam no contexto das bandas de *rock* em Campina Grande. Com as “Senhoritas”, pela primeira vez, tive contato com o fazer musical fora da esfera privada, quando passei a ter uma rotina de ensaios e apresentações, mas uma problematização sobre este contexto só foi amadurecida nos anos seguintes.

Até o começo de 2000, meu instrumento era o teclado, apesar do interesse por instrumentos percussivos em geral persistir desde a infância. Talvez pelo fato do meu irmão começar a ter aulas particulares de teclado em nossa casa e, consequentemente eu acessar esse instrumento, também comecei a estudar teclado informalmente, com guias encontrados em bancas de revista, sem pretensões maiores, e desenvolvi melhor tais estudos quando passei a integrar as “Senhoritas”. No entanto, com poucos meses passados nesta atividade, já não me sentia mais estimulada a continuar e decidi sair da banda. Algum tempo se passou até que as meninas das “Senhoritas” voltaram a entrar em contato comigo, dessa vez porque a baterista havia decidido se dedicar a outras atividades e, como eu, em qualquer espaço que sobrava nos ensaios, sempre tentava tocar algo na bateria, acharam que teria facilidade em aprender mais e ocupar a vaga de baterista. Meu coração quase não cabia em mim de tanta euforia. Pensei que se houvessem outras garotas já em atividade na bateria, talvez eu não teria sido procurada, mas elas não tinham notícia de nenhuma outra baterista na cidade. Na época pensei “que sorte!”, hoje refleti “com certeza privilégio, quantas podem ter essa oportunidade?”.

Aceitei o convite e comecei a traçar estratégias para conseguir desenvolver minhas práticas, uma vez que teria acesso ao instrumento durante ensaios mas só conseguiria adquirir um próprio depois de algum tempo. Assim, nos três primeiros meses estudei ‘percutindo o ar’, tamanha a vontade de já treinar minha coordenação.

Um obstáculo inicial foi de suma importância para me situar no universo que estava prestes a entrar: não fui autorizada pelo meu pai a ter aulas de bateria com um homem, sendo que na época todas as pessoas que ensinavam bateria na cidade eram homens. Mesmo que as aulas fossem realizadas na nossa casa, isso soaria estranho para a família e os vizinhos, e a proibição se concretizou sob o escudo do “cuidado com homens estranhos”, cuidado que não ensinava a se proteger ou procurar ajuda caso algo acontecesse, apenas restringia, o que minaria a possibilidade de ter uma orientação para seguir meus estudos. Não fosse a ajuda de mainha, esse quadro poderia não ter sido superado. Hoje, a lembrança dessa proibição me faz refletir sobre incontáveis questões, inclusive eu gostaria mesmo de ter memórias mais definidas dessa época, mas o que é certo como sucessão é a ajuda que minha mãe me deu, pagando aulas de bateria e sendo cúmplice para que eu tivesse aulas às escondidas no bairro da Ramadinha, bairro periférico de Campina Grande, afastado do bairro central onde nós morávamos. Estudei na casa do professor Sérgio por pouco mais de um mês e a logística de ir à surdina para as aulas começou a pesar, carregando uma tensão que por fim resultou no acordo de que as aulas seriam interrompidas. Segui autodidata, tocando e constantemente em busca de referências femininas na bateria, porém a invisibilidade tanto da mulher baterista como da mulher percussionista, atuação que eu abarcaria mais adiante, fazia com que o acesso a exemplos e inspirações femininas nesses campos profissionais fosse limitado, ainda mais numa época em que as redes sociais ainda não estavam tão desenvolvidas e popularizadas como hoje.

Várias situações decorrem do fato de ser mulher e baterista, de ser mulher e percussionista, sendo que tais vivências por vezes trazem dificuldades e desencorajamento, outras vezes reconhecimento e valorização do trabalho, por vezes, levam ao discurso meritocrático do “se eu consegui seguir a carreira de baterista é porque corri atrás e ponto”. Seria muito raso pensar que consegui me profissionalizar por mérito, pois é imprescindível reconhecer e reafirmar que outros marcadores sociais, além do gênero, operam diretamente na efetivação do acesso à educação musical e ao próprio fazer musical em muitos espaços. Raça, etnia, classe, geração, sexualidade, são categorias que se atravessam e deflagram diferentes opressões que cada mulher tem a enfrentar, além da questão de gênero que nos conecta. Ainda que eu tenha encontrado dificuldades em iniciar os estudos na bateria

por ser mulher, tive privilégios que me colocaram ao alcance desse objetivo, como acesso à educação e bens culturais, e possibilidade de apenas estudar, enquanto muitas adolescentes já necessitavam estar inseridas no mercado de trabalho simultaneamente à rotina escolar, por exemplo.

Durante os quase cinco anos que fui integrante da banda “Senhoritas” convivi com a recorrência de comparações cujos parâmetros reforçavam a quão inadequada parece ser, para uma sociedade machista, estruturalmente moldada por relações patriarcais⁵, atuação de uma mulher como baterista. Infelizmente essa recorrência é atual. Muitos “elogios” conduzem para o posto de “tocar tão bem quanto um homem”, além das considerações para performances julgadas medianas, que são qualificadas como “até boas, já que se trata de uma mulher tocando”.

Com a mudança definitiva para cidade de João Pessoa em meados de 2004, devido à inviabilidade de conciliar estudos com ensaios em Campina Grande, encerrei minha participação nas “Senhoritas” e quase abandonei a prática musical. Cursei o bacharelado em Ciências Biológicas, não tinha interesse na graduação em música da UFPB que, na época, parecia seguir um modelo de formação muito voltado para a música “erudita”, que não me despertava desejo algum. participei de poucas performances musicais entre 2005, ano que me despedi da banda de Campina Grande, até 2008, ano que marcou o meu retorno definitivo às atividades musicais, assim como o foco para os instrumentos de percussão, a partir da participação em um grupo percussivo que mais à frente se chamaria “Das Calunga” e, depois, “As Calungas”, e com o qual tive diferentes níveis de envolvimento e colaboração, até o ano de 2018, quando novamente mudei de cidade.

Com este trabalho, busco mostrar a importância de ambientes que possibilitam o acesso ao fazer percussivo para mulheres, especificamente com relação ao espaço criado pelo grupo “As Calungas” que, de maneira gratuita, viabiliza a prática percussiva para aquelas que tenham este desejo, independentemente de estar ou não relacionado a uma vontade de profissionalização.

⁵ De acordo com Lucy Green (2001, p. 25, tradução minha), o patriarcado é entendido como “uma relação na qual os homens têm, em geral, mais poder do que as mulheres, articulado através da separação, tanto empírica quanto simbólica, da vida pública e da privada”. *Una relación en la que los hombres tienen, en general, más poder que las mujeres, articulado a través de la separación, que es a la vez empírica y simbólica, de la vida pública y la privada.*

As minhas próprias vivências e reflexões, enquanto percussionista e colaboradora do grupo, somadas aos elementos trazidos em narrativas de suas participantes e considerando os objetivos desta investigação, guiaram as escolhas analíticas direcionando-as a epistemologias feministas decoloniais aplicadas no campo da etnomusicologia. Assim, no capítulo 1, discuto questões centrais para estudos feministas na música, articulando-as com produções de estudos de música e gênero, focalizando o cenário da produção acadêmica brasileira. Apresento embasamento teórico que considera a ‘perspectiva parcial dos saberes localizados’⁶ como premissa para valorização de saberes que enfrentam as colonialidades de saber e poder⁷, entendendo ‘performance como ato performático localizado’⁸.

O capítulo 2 apresenta os caminhos metodológicos percorridos durante a pesquisa e os instrumentos adotados para coleta de dados (autoetnografia, pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, entrevistas e questionários), em paralelo aos encontros proporcionados por esta trajetória investigativa, tendo a abordagem qualitativa como principal norteadora para as reflexões trazidas. A intersecção temática ‘mulher e percussão’ é o foco da revisão de estudos realizada e, na sequência, abordo a atuação de mulheres em práticas percussivas na cidade de João Pessoa/PB, considerando as formações de grupos percussivos integrados exclusivamente por mulheres.

No capítulo 3, destaco o grupo “As Calungas”, apresentando momentos de sua história entre os anos de 2008 e 2018, e elementos que compõem suas atividades principais. Descrevo como sua atuação foi planejada nos anos iniciais e como é pensada e sistematizada atualmente, articulando aspectos fundamentais relacionados ao “Bloco As Calungas”, evento pré-carnavalesco de culminância das oficinas de percussão ministradas pelas integrantes do grupo.

⁶ HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu.** n. 5, p. 7-41, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

⁷ De acordo com a pesquisadora Claudia Pons Cardoso, *colonialidade se refere às situações coloniais da atualidade e, conjuntamente com a modernidade, vem a constituir os dois eixos ao redor dos quais está organizado o poder capitalista, eurocentrado e global* (CARDOSO 2012, p. 92). Cláudia Pons destaca a ‘colonialidade do poder’ dentre as várias abordagens sobre a resiliência do capitalismo na organização das estruturas sociais atuais, considerando os enunciados do sociólogo peruano Aníbal Quijano, o qual conceitua colonialidade *como uma estrutura de dominação e exploração que se inicia com o colonialismo, mas se atualiza e se mantém até o presente, mesmo após o fim das administrações coloniais* (CARDOSO 2012, p. 92-93).

⁸ ROSA, Laila. Pode performance ser no feminino? **Ictus**. Salvador: PPGMUS/UFBA, v. 11, n. 2, 2010.

O capítulo 4 coloca em evidência estratégias para inserção de mulheres no fazer percussivo, tendo como referência o trabalho do grupo “As Calungas”, bem como fatores resultantes deste processo de inserção, que extrapolam a finalidade de dar acesso ao ensino de percussão, possibilitando vivências que deflagram a criação de vínculos afetivos e trocas de experiências capazes de articular resistência e comunicar que “lugar de mulher é onde ela quiser”.

CAPÍTULO 1

ESCOLHAS TEÓRICAS



*Ojos abiertos que ya no se pueden cerrar
porque sería una deslealtad con nosotras mismas,
con nuestras hermanas y nuestras ancestras.*

CAPÍTULO 1

ESCOLHAS TEÓRICAS

Quando nossa experiência vivida da teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática. Com efeito, o que essa experiência mais evidencia é o elo entre as duas – um processo que, em última análise, é recíproco, onde uma capacita a outra. A teoria não é intrinsecamente curativa, libertadora e revolucionária. Só cumpre essa função quando lhe pedimos que o faça e dirigimos nossa teorização para esse fim (hooks 2013, p. 85-86).

Este capítulo é dedicado a apresentar conceitos e reflexões fundamentais dos quais fiz uso para o desencadear de ideias aqui propostas, buscando reconhecer os percursos que levaram a tais escolhas, em paralelo com a revisão bibliográfica de produções do campo da etnomusicologia, principalmente a brasileira, que tenham trabalhado com questões de música e gênero em suas investigações. Busco suporte em teorias consistentes e não enrijecidas, tendo como premissa a valorização de um pensamento epistemológico que dê conta de abarcar a realidade da qual e de onde estou falando. A iniciativa de trazer epistemologias elaboradas a partir de perspectivas que questionam as colonialidades de saber e poder⁹, materializa-se nas produções apresentadas pelos estudos decoloniais e descoloniais¹⁰, com número de trabalhos

⁹ O sociólogo Ramón Grosfoguel assume a importância de se discutir a “colonialidade do poder” embora pareça anacrônico falar em relações coloniais em um mundo aparentemente descolonizado (GROSFOGUEL 2012, p. 340). De acordo com Grosfoguel, *a expansão colonial europeia institucionalizou e normatizou simultaneamente, a nível global, a supremacia de uma classe, de um grupo etnoracial, de um gênero, de uma sexualidade, de um tipo particular de organização estatal, de uma espiritualidade, de uma epistemologia, de um tipo particular de institucionalização da produção de conhecimento, de algumas línguas, de uma pedagogia, e de uma economia orientada para a acumulação de capital em escala global. Não é possível entender estes processos separadamente* (Ibid., p. 342).

¹⁰ Embora os termos decolonial e descolonial estejam de acordo com relação ao enfrentamento às colonialidades de poder, suas definições e justificativas de uso não são unanimidade. Em consonância com Catherine Walsh, intelectual-militante, optei pelo termo decolonial. No entanto, a bibliografia que utiliza o termo descolonial também está inserida neste trabalho, importando mais as convergências que com ela compartilha. Para Catherine Walsh, *dentro de la literatura relacionada a la colonialidad del poder, se encuentran referencias tanto a la descolonialidad y lo descolonial, como a la decolonialidad y lo decolonial [...]. Suprimir la “s” es opción mía. No es promover um anglicismo. Por el contrario, pretende marcar una distinción con el significado em castellano del “des” y lo que puede ser entendido como un simple desarmar, deshacer o revertir de lo colonial. Es decir, a pasar de un momento colonial a un no colonial, como que fuera posible que sus patrones y huellas desistan en existir. Com este juego lingüístico, intento poner en evidencia que no existe un estado nulo de la colonialidad, sino posturas, posicionamientos, horizontes y proyectos de resistir, transgredir, intervenir, in-surgir, crear e incidir. Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual se puede identificar, visibilizar y alentar “lugares” de exterioridad y construcciones alter-(n)ativas* (WALSH 2017, p. 25).

cada vez maior em vários campos investigativos, inclusive na etnomusicologia. Começo esta jornada explicitando o fio condutor que me atravessa, em experiências e ideias, até chegar nestes escritos, no sentido teórico-prático do viver-pesquisar, atenta às limitações de minhas visões e interpretações, sujeita às inseguranças do fazer autoetnográfico mas, sobretudo, alinhada a um fazer científico que tenha como objetivo a produção de conhecimento útil à sociedade, desejando contribuir para a luta contra a perpetuação de sistemas sociais excludentes e opressores.

1.1 POR QUE FEMINISTA?

Considerando o feminismo uma ideologia que busca garantir os direitos das mulheres e a promoção da igualdade de gênero; considerando que falar em feminismo preconiza o reconhecimento da existência de diferentes feminismos, devido à diversidade de correntes e tendências que o movimento feminista deve abranger, já que distintas mulheres passam por distintas opressões, de acordo com marcadores sociais que vão além do gênero, como raça, etnia, classe, sexualidade, nacionalidade e geração (ASSIS; MINELLA; FUNCK 2014, p. 12); considerando também o feminismo como um campo epistemológico que, de um modo geral, torna possível a crítica a práticas de produção de conhecimento que reproduzam relações assimétricas de poder e desfavoreçam as mulheres em sua diversidade (ROCHA 2015); considerando a necessidade de enunciar e denunciar mecanismos sutis de desqualificação que operam em nossa cultura em relação às mulheres (RAGO 2001, p. 60) e a necessidade de contestar e reescrever narrativas outrora fundamentadas em uma matriz patriarcal, heterossexista, racista e socialmente assimétrica que se assentaram na cultura ocidental contemporânea (FUNCK 2014, p. 21); considerando ser indispensável questionar o fato do patriarcado musical sugerir que mulheres desenvolvam à princípio apenas atividades musicais que expressem simbolicamente o que é imposto como “feminino” (GREEN 2001, p. 25); assumo a perspectiva feminista como norteadora das reflexões e análises aqui apresentadas, com o objetivo de contribuir para construção de uma reescrita da história de mulheres na música brasileira (ROSA et al. 2013, p. 117) especificamente no campo da percussão, destacando a importância da visibilização da mulher e trazendo para primeiro plano

práticas que revelam conquistas de mulheres envolvidas numa rede de empoderamento tecida pela prática percussiva na cidade de João Pessoa/PB.

Acredito que se nós, mulheres, queremos fortalecer discursos que nos contemplam, em diversos âmbitos mas por hora falando do fazer científico, temos que falar através do que é real em nosso contexto, entendendo que o conhecimento não é absoluto, tão pouco pode ser relativizado a ponto de tomar generalizações superficiais como verdades; temos que reconhecer e pôr em prática a produção de investigações, interpretações e enunciados que entendam a inerência da democracia, da escuta atenta às vozes que não detém espaços de poder mas que conferem sentido e constituem a base primária para que seja possível a concretização de uma ciência útil ao bem coletivo. No intuito de reiterar a noção de que os fatos sociais quando investigados superam a limitação pretensiosa da “neutralidade científica” (LAVILLE; DIONNE 1999, p. 34-35), muitas vezes imposta por análises que tentaram alcançá-la ou mesmo convencer-nos de sua existência, destaco que a materialização deste trabalho é resultado da minha interpretação de eventos observados e vivenciados em contextos espaço-temporais e histórico-culturais únicos, ainda que algumas percepções sejam compartilhadas por outras pesquisas. Concordo com o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel, que aponta a neutralidade e a objetividade desinserida e não-situada da ego-política do conhecimento como um mito ocidental (GROSFOGUEL 2008, p. 119).

O conhecimento científico, ou pelo menos o que fora legitimado como científico, por séculos repousou em bases teóricas que foram lançadas justamente por quem detinha o poder em diferentes esferas: as civilizações eurocentradas, que produziram uma visão de mundo voltada aos seus próprios interesses, desconsiderando o vasto conhecimento proveniente de outros lugares, de outros fazeres não pertencentes à seara de um ciclo auto-regulado de criação-perpetuação de cânones epistemológicos divulgados como estruturas de pensamento isentas de parcialidade. Tais civilizações ditaram por muito tempo os princípios fundamentais de várias ciências, disciplinas, do próprio modo de fazer e pensar ciência. Reconhecer que houve e ainda há uma invisibilização do conhecimento produzido no eixo sul, de outro lugar epistêmico, não tem a intenção de desconsiderar tudo que foi construído e divulgado pelos cânones do conhecimento ocidental, mas requer lembrar do viés cultural, social, de classe, existente na ontologia desse ser cientista que ganhou visibilidade mundial, fruto de

uma revolução de pensamento enaltecida e alicerçada aos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, sob uma ótica muito mais do indivíduo do que da sociedade (PAREDES 2017).

Deixo nítido, portanto, que o pressuposto democrático é o mais básico princípio, que torna possível a materialização deste trabalho, escolha primordial que dá sentido e garante a relevância de falar sobre nosso contexto a partir de nossos próprios termos, à luz do feminismo decolonial. Uma vez dado o status do conhecimento científico e os desdobramentos de ações por ele legitimadas, a valorização e a busca pela democracia não pode estar deslocada do discurso acadêmico, ao mesmo tempo que outros tipos de saberes, não denominados científicos, devem ser valorizados e perpetuados. A escolha dos conceitos aqui apresentados, com vistas a garantir um espaço democrático, na condição de alinhar teoria e prática nesta investigação, é uma escolha política.

Acredito que o olhar colonizador, caracterizado pela invisibilização das minorias, calcado num entendimento de mundo que sistematiza e naturaliza a reprodução de hierarquias de poder estruturadas por sistemas opressores deve ser questionado e combatido em esferas diversas, inclusive, no âmbito das produções acadêmicas. Assumo compromisso com a teoria e prática feminista decolonial, dando luz a trajetórias que foram ou correm o risco de serem invisibilizadas e esquecidas.

A questão de ser importante assumirmos que a produção de conhecimento carrega uma perspectiva parcial, não passível a generalizações, compõe um debate amplamente difundido por várias áreas do fazer científico, passando pelo questionamento do que poderia ser pressuposto para se falar em uma objetividade científica. Donna Haraway, filósofa feminista estadunidense, trouxe a discussão sobre a construção de uma objetividade feminista, que trata do conhecimento localizado e corporificado e nos torna responsáveis pelo que aprendemos a ver (HARAWAY 1995, p. 21). Esta pesquisadora afirma que:

É precisamente na política e na epistemologia das perspectivas parciais que está a possibilidade de uma avaliação crítica objetiva, firme e racional. Assim, como muitas outras feministas, quero argumentar a favor de uma doutrina e de uma prática da objetividade que privilegie a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e nas maneiras de ver. Mas não é qualquer perspectiva parcial que serve; devemos ser hostis aos relativismos e holismos fáceis, feitos de adição e subsunção das partes (HARAWAY 1995, p. 24).

De acordo com as reflexões de Donna Haraway, é possível perceber que o mundo não fala por si mesmo, ele apresenta códigos sujeitos a diferentes leituras e decodificações (HARAWAY 1995, p. 37), daí a necessidade de tecer algumas ponderações relativas à compreensão do que entendo por “lugar de fala”, já que “de que lugar’ se está pensando vai condicionar as experiências que se visibilizam e as que se invisibilizam” (GROSFOGUEL 2012, p. 340).

Cláudia Pons Cardoso, feminista negra brasileira, convoca-nos a refletir ao confrontar o pensamento hegemônico e enxergar o feminismo enquanto teoria em formação que:

deve ser exposto à crítica, questionamentos e, especialmente, à exploração de novas possibilidades, conforme bell hooks (1984)¹¹¹², que critica o domínio do discurso feminista pelas mulheres brancas, de classe média e letradas, uma vez que a dissidência é sufocada e excluída, uma prática que torna quase impossível o surgimento de novas teorias além de consolidar a hegemonia do pensamento feminista branco. Afirmando que feministas que desfrutam de privilégios na sociedade em decorrência da classe, raça e sexualidade são incapazes de falar com grupos diversos de mulheres porque não entendem completamente ou seriamente a inter-relação entre esses vetores de exclusão, conclui que as análises feministas, na sua grande maioria, tendem a se concentrar exclusivamente em gênero, mistificando a realidade das mulheres ao insistir que este é o único ou o determinante central do destino das mulheres e que, deste modo, a teoria de gênero é transformada em ideologia e ampara o pensamento feminista hegemônico (CARDOSO 2012, p. 83-84).

Os argumentos de Cláudia Pons criam terreno para pensarmos a relevância do “lugar de fala” em duas instâncias: a epistêmica e a social. Conforme Ramón Grosfoguel aponta:

Eis que se torna importante distinguir “lugar epistêmico” e “lugar social”. O facto de alguém se situar socialmente no lado oprimido das relações de poder não significa automaticamente que pense epistemicamente a partir de um lugar epistêmico subalterno. Justamente, o êxito do sistema-mundo colonial/moderno reside em levar os sujeitos socialmente situados no lado oprimido da diferença colonial a pensar epistemicamente como aqueles que se encontram em posições dominantes. As perspectivas epistêmicas subalternas são uma forma de conhecimento que, vindo de baixo, origina uma

¹¹ HOOKS, bell. **Feminist theory: from margin to center**. Boston: South End Press, 1984.

¹² Gloria Jean Watkins, conhecida pelo pseudônimo bell hooks (escrito em minúsculas), nasceu em 1952 em Kentucky - Estados Unidos. Escritora e ativista feminista negra, sua obra incide principalmente sobre a interseccionalidade de raça, classe e gênero na educação, arte, história, sexualidade e mídia de massa. COSTA, Michelly Aragão Guimarães. **O feminismo é revolução no mundo: outras performances para transitar corpos não hegemônicos**. Revista Interritórios. Caruaru: v.4, n.6, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/interritórios/article/download/236748/29409>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

perspectiva crítica do conhecimento hegemônico nas relações de poder envolvidas (GROSFOGUEL 2008, p. 119).

A filósofa feminista brasileira Djamila Ribeiro destaca o “lugar de fala” como sendo uma expressão que enuncia um lugar social e, incitando um debate estrutural, pontua que “não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades” (RIBEIRO 2017, p. 61). Para Djamila Ribeiro, todo mundo tem lugar de fala, o que não deve ser confundido com representatividade (RIBEIRO 2017, p. 83), ou seja, trazendo este pensamento para o âmbito desta pesquisa, o fato de eu ser uma mulher percussionista não significa que toda mulher percussionista se sentirá representada nesta dissertação. O debate sobre representatividade pode ser direcionado para o questionamento da própria categoria “mulher”, considerando significados a ela associados.

Viviane Vergueiro, em sua investigação de mestrado, fala sobre caminhos decoloniais possíveis para uma busca de diálogos entre fronteiras, de acordo com o proposto por Gloria Anzaldúa¹³, destacando que as perspectivas não cisgêneras são excluídas, minimizadas ou silenciadas em variados contextos (VERGUEIRO 2015, p. 15). Então, refletindo sobre as provocações expostas por esta pesquisadora, volto o olhar para o enunciado deste trabalho e convido a um questionamento: quando proponho investigar a inserção de mulheres na prática percussiva, há possibilidade de imaginar aí incluídas mulheres trans? Embora os espaços investigados, onde essas inserções acontecem, não tenham restrições à participação de mulheres trans, nenhuma foi encontrada durante a realização desta pesquisa. Debater essa questão ultrapassaria os objetivos deste trabalho, mas faço tal pontuação para não omitir o fato de que o caráter estrutural e institucional do ‘cistema-mundo’ (VERGUEIRO 2015, p. 15) ainda faz com que muitas iniciativas de inclusão de mulheres não considerem as suas heterogeneidades e, consequentemente, não pensem em estratégias não excludentes para suas atividades.

Conduzo esta investigação ciente que cada característica que me constitui compõe uma ótica singular para minha interpretação de fatos sociais enquanto mulher

¹³ ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, vol.8, n.1, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>>. Acesso em: 02 mai. 2018.

cisgênero, mestiça, lésbica, criada em família de classe média. Nessa seara de reflexões surge a necessidade de ratificar que, ainda que se tenha uma pauta feminista de combate ao patriarcado que pode servir às mulheres em sua diversidade, seria excludente falar em feminismo no singular, como se todas as mulheres passassem pelas mesmas opressões, como se todas as suas vozes pudessem ser resumidas a uma fala, por isso é imprescindível ressaltar a existência de feminismos, os quais partem de diferentes lugares de fala e enfatizam diferentes pautas, afinal, ser mulher na sociedade que vivemos não diz respeito apenas à questões relacionadas ao gênero mas também a raça, classe, sexualidade, geração. Tanto “mulher”, como “feminista”, não são termos imunes a generalizações e padronizações que possam legitimar discursos opressores e excludentes.

1.2 MÚSICA, GÊNERO E FEMINISMOS

A etnomusicologia, área da pesquisa em música cuja compreensão do fazer musical abarca o estudo de relações entre música, cultura e sociedade, tem abertura teórica que viabiliza a análise das relações entre música e gênero a partir de diferentes perspectivas. Historicamente transdisciplinar, este campo investigativo é sensível a mudanças paradigmáticas de suas disciplinas referenciais (VOLPE 2007, p. 109), não mais buscando categoria fixas e sim o entendimento de construções sociais que, por sua vez, estão sempre sujeitas a mudanças e revisões (STONE 2008). Para Angela Lühning, “a etnomusicologia permitiu que se construísse aos poucos uma visão diferente de música, certamente influenciada pela sua proximidade conceitual e metodológica com a antropologia” (LÜHNING 2014, p. 14).

Ruth Stone (2008, p. 161) avalia que os estudos de gênero, etnia e identidade, em suas várias manifestações, ajudam a considerar quem faz a música e membros da audiência com maiores nuances e, à medida que essas questões são estudadas, elas serão cada vez mais pesquisadas de forma fluida e dinâmica. Embora os estudos de gênero tenham começado a tomar forma mais consistente na bibliografia etnomusicológica brasileira ainda na década de 1990, as publicações de análises que consideram essas perspectivas ainda estão aquém do necessário para refletirmos

sobre questões básicas relacionadas ao fazer musical que, assim como diferentes expressões culturais, está sujeito às demarcações de espaços provenientes das relações assimétricas de poder na sociedade.

Patricia Digón Regueiro, refletindo sobre questões de gênero no campo da música, afirma que “a sociedade patriarcal definiu e construiu os conceitos ‘masculino’ e ‘feminino’ de maneira hierárquica e determinou os papéis de gênero que homens e mulheres devem cumprir” (DIGÓN REGUEIRO 2000). Lucy Green (2001) aponta para o patriarcado musical, afirmando que “numa relação de circularidade, a prática musical, o significado musical e a experiência musical marcados pelo gênero estão entrelaçados”¹⁴ (GREEN 2001, p. 26, tradução minha) podendo o gênero moldar, inclusive, as formas de acesso à educação musical e a própria escolha do instrumento a ser estudado. A prática percussiva muitas vezes moldada pelo gênero precisa ser problematizada, assim como estratégias de inserção de mulheres nesta atividade musical necessitam ser reconhecidas e divulgadas.

Na etnomusicologia, questões feministas receberam atenção desde os anos 1990, como encontrado na coletânea de ensaios editados por Ellen Koskoff: *Woman and Music in Cross-Cultural Perspective* (1991). Ellen Koskoff trouxe como tópicos centrais dos ensaios: Primeiro, em que medida o comportamento de uma sociedade afeta seu pensamento e prática musical? E segundo, como a música funciona na sociedade para refletir ou afetar as relações inter-gênero? De acordo com esta pesquisadora, percebo que as metáforas de gênero estão relacionadas às representações diversas presentes na música, para além de sons, como performances musicais (KOSKOFF 1991, p. 779), uma reflexão discutida em trabalhos da pesquisa em música com suporte teórico de epistemologias feministas (SARKISSIAN 1992; SAWIN 2002; ROSA 2009; KOSKOFF 2014).

No Brasil, a etnomusicologia feminista vem se consolidando já associada às epistemologias decoloniais (ROSA 2009, 2010; CUNHA 2014; ROSA et al. 2013; ROSA; NOGUEIRA 2015), que para este trabalho constituem o sustento teórico de seu desenvolvimento. Conforme destacado por Laila Rosa et al. (2013):

A partir desta pluralidade epistemológica, tanto os estudos sobre gênero, mulheres e feminismos, quanto os estudos sobre mulheres e música têm a

¹⁴ *En una relación de circularidad, la práctica musical, el significado musical y la experiencia musical marcados pelo género están entrelazados.* (GREEN 2001, p. 26).

ganhar. Talvez no campo específico da música, da mesma forma que os estudos feministas buscaram novos caminhos analíticos para dar visibilidade às mulheres, nós (da música) tenhamos de buscar e aprofundar novos caminhos analíticos que dêem conta desta pluralidade, não legitimando um cânone feminista hegemônico¹⁵, mas considerando o que já está consolidado e ampliando os horizontes epistemológicos para nossa realidade periférica do sul. Esta se configura numa das possíveis respostas para afirmar a relevância da construção de epistemologias feministas em música, que não se restringe ao recorte temático apenas, ou seja, falar sobre mulheres. Mas, sobretudo, se traduz na forma como produzimos conhecimentos sobre mulheres, sobre cultura, política e, finalmente, sobre música (ROSA et al. 2013, p. 113).

Precursors da etnomusicologia feminista, trabalhos no campo da pesquisa em música e estudos de gênero trouxeram à tona a necessidade de se refletir sobre o fazer musical marcado pelo gênero nas mais variadas formas de expressão cultural (SEGATO 1995; MELLO 2006; NOGUEIRA e FONSECA 2013). Vale ressaltar que o próprio conceito de gênero é continuamente discutido e, acompanhando esse movimento, a pesquisa em música também lida com a plasticidade das redefinições de gênero que vêm sendo abordadas em estudos das ciências humanas e sociais desde o século passado. Laila Rosa ainda destaca que “gênero muitas vezes é utilizado como sinônimo de sexo, no entanto, é preciso ir teoricamente além e diferenciá-lo deste último, reformulando inclusive a ideia do que seja sexo enquanto marca cultural e política” (ROSA 2009, p. 34).

Segundo Rodrigo Savelli Gomes (2013), assim como os cânones da música europeia foram consolidados a partir do ponto de vista da masculinidade, privilegiando a figura do homem e do universo masculino em detrimento da mulher e do feminino (McCLARY 1991¹⁶ *apud* GOMES 2013), o imaginário que veio sendo construído a respeito da história, seguiu um processo semelhante. Trata-se de uma narrativa cujo protagonismo está hierarquizado na figura dos homens compositores e suas obras musicais registradas em partituras ou gravações, cuja estrutura seletiva está edificada pelos padrões estéticos estabelecidos pela, assim chamada, “alta cultura” através da categorização ‘arte’. Nesta narrativa, assume segundo plano a produção dos cantores-intérpretes, e terceiro ou nenhum plano a produção dos arranjadores, regentes, instrumentistas, a audiência, a música de tradição oral, a música fora dos

¹⁵ Mais sobre o cânone musical hegemônico pode ser encontrado no trabalho de Marcia Citron. CITRON, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.

¹⁶ MCCLARY, Susan. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

padrões consagrados, fora dos grandes centros urbanos e, a produção musical feminina.

Talitha Couto Moreira (2012) revisitou estudos brasileiros, pioneiros e representativos nas áreas de etnomusicologia e sociologia da educação musical no que diz respeito a intersecções entre música e gênero, em diferentes contextos etnográficos. O trabalho de Talitha Moreira (2012), que assume música e gênero como passíveis de transformação ao contato mútuo e diferentes perspectivas sobre gênero, considera que a pesquisa em música pode lançar diferentes olhares se tomarmos o gênero como categoria de análise. Esta pesquisadora nos diz que “estudos de gênero, após muitos anos de acúmulo em debates, têm trazido perspectivas a respeito da relativização de categorias chaves envolvidas nessa reflexão, como sexo, sexualidade, e a própria categoria ‘gênero’” (MOREIRA 2012, iv), estando esse desenvolvimento teórico também presente no campo da pesquisa em música.

O grupo de pesquisa e performance Feminaria Musical, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, vem desenvolvendo pesquisas que são de grande relevância para a etnomusicologia feminista brasileira. Um dos trabalhos desenvolvidos pelo Feminaria Musical trouxe dados que confirmam a necessidade de se repensar, pesquisar e (re)agir para que a história de mulheres fazendo e falando sobre música possa ter vez na produção acadêmica no campo da música (CUNHA 2014). Laila Rosa¹⁷, coordenadora do Feminaria Musical, ressalta que na música as relações de poder, que perpetuam a invisibilidade da mulher se mantêm, fazendo necessária a problematização dos diferentes lugares que ocupam mulheres e homens na sociedade (ROSA 2010 *apud* CUNHA 2014).

Em concordância com Laila Rosa (2010), considero que:

[...] especificando as falas das performances que elaboram atos performáticos localizados, os estudos feministas têm levantado a discussão e crítica “mâtrica” (repetitiva, desnecessária e até considerada “pouco ou nada musical” para alguns) sobre a gravidade de se considerar o sujeito da performance como o protagonista de um gênero supostamente “neutro”, que elabora um ato comunicativo “genérico”. A partir da perspectiva de

¹⁷ ROSA, Laila. E se "humano" fosse no feminino?: contribuições das epistemologias feministas para pensar sobre músicas no plural. In: II Encontro Regional da ABET Nordeste, 2010, João Pessoa. II Encontro Regional da ABET Nordeste: "Etnomusicologia e Música Popular". João Pessoa: UPFB, 2010. Disponível em:

<https://www.academia.edu/15634883/E_se_humano_fosse_no_feminino_contribui%C3%A7%C3%A7%C3%B5es_das_epistemologias_feministas_para_pensar_sobre_m%C3%BAsicas_no_plural>. Acesso em: 10 mai. 2019.

generalidade dos sujeitos nega-se as especificidades inerentes, ainda que jamais essencializadas, das localizações destes sujeitos e de suas experiências a partir de raça, etnia, gênero, classe, sexualidade, geração, etc. que elaboram performances nunca genéricas, mais específicas. Sempre. (ROSA 2010, p. 13).

e associo então esta investigação a teoria feminista recente, de acordo com a perspectiva do feminismo decolonial, entendendo a performance musical como “ato performático localizado” e rejeitando a ideia “de se considerar o sujeito da performance como o protagonista de um gênero supostamente ‘neutro’, que elabora um ato comunicativo ‘genérico’” (ROSA 2010, p.12).

CAPÍTULO 2

MULHERES NA PERCUSSÃO



*o incentivo tem quer ser da gente mesmo!
e a gente consegue
uma ajudando a outra*

CAPÍTULO 2

MULHERES NA PERCUSSÃO

A seguir comento sobre as escolhas metodológicas que possibilitaram, no decorrer de vários ajustes e desajustes, trazer elementos que se somaram formando um complexo multifacetado de informações. Detalho a finalidade de cada procedimento escolhido para coleta de dados e a forma como organizei o material obtido durante a pesquisa. Aqui é apresentada, essencialmente, uma abordagem qualitativa, ainda que dados quantitativos façam parte de alguns pontos de análise específicos. Estou de acordo com Luis Ricardo Queiroz (2006a) quando, a respeito da complementariedade das abordagens qualitativa e quantitativa, afirma que:

Percebendo a importância de procedimentos metodológicos quantitativos, bem como a fundamental necessidade de utilizarmos as abordagens qualitativas para a compreensão do fenômeno musical, não podemos acreditar em uma dicotomia incompatível entre pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa [...] Assim, nos estudos etnomusicológicos, como em outros campos das ciências humanas, a pesquisa quantitativa e a pesquisa qualitativa devem compor, juntas, o universo da investigação, pois suas abordagens são, acima de tudo, complementares (QUEIROZ 2006a, p.97).

Os procedimentos utilizados para coleta de dados foram: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e pesquisa autoetnográfica, compondo um estudo de caso elaborado a partir de memórias pessoais, observações etnográficas, entrevistas semiestruturadas e questionários, descritos com mais detalhes a seguir. São destacadas e articuladas as ideias principais de produções que contribuem para a visibilização da mulher na percussão. Aspectos conceituais que fundamentam as definições de ética no campo da pesquisa em música, apontados por Luis Ricardo Queiroz (2013), também foram abordados para realização desta pesquisa, com destaque para as seguintes questões: a importância do esclarecimento dos objetivos da pesquisa para as envolvidas; a relevância de suas próprias preocupações e interesses; o respeito ao ritmo natural de desenvolvimento de suas atividades; a autorização das envolvidas para uso de suas imagens; e o reconhecimento da necessidade de dar algum retorno dentro do contexto pesquisado.

2.1 AUTOETNOGRAFIA

Para Heewon Chang (2007, tradução minha), a “autoetnografia deve ser etnográfica em sua orientação metodológica, cultural em sua orientação interpretativa e autobiográfica em sua orientação para o conteúdo”¹⁸. Chang argumenta que a autoetnografia, ao utilizar métodos de pesquisa etnográfica, deve levar em consideração a conexão cultural entre o eu e os outros que representam a sociedade (CHANG 2007).

Assim como a etnografia, a autoetnografia tem como objetivo final a compreensão cultural subjacente às experiências autobiográficas. Para alcançar essa intenção etnográfica, os autoetnógrafos passam pelo processo habitual de pesquisa etnográfica com coleta de dados, análise/interpretação de dados e redação de relatórios. Eles coletam dados de campo por meio da participação, auto-observação, entrevista e revisão de documentos; verificam os dados por triangulação de fontes e conteúdos; analisam e interpretam dados para decifrar os significados culturais de eventos, comportamentos e pensamentos; e realizam a escrita autoetnográfica. Como os etnógrafos, espera-se que os autoetnógrafos tratem seus dados autobiográficos com olhos críticos, analíticos e interpretativos para detectar os tons culturais do que é lembrado, observado e contado a eles¹⁹ (CHANG 2007, tradução minha).

Conforme avalia Julieta Ferreira da Silva (2015), “a autoetnografia é uma ferramenta metodológica que incorpora necessariamente toda a subjetividade do investigador e consiste em estudar práticas sociais através de acontecimentos individuais” (SILVA 2015, p. 125), sendo, portanto, um caminho metodológico adequado à realização desta pesquisa. Atuo como baterista e percussionista desde 2001 e, depois de ter participado de diversos formatos de performances musicais, conforme ilustrado nas imagens a seguir, passando por grupos de música popular com distintas referências, além de desenvolver atividades musicais direcionadas para as artes cênicas, vivenciei situações influenciadas diretamente pelo fato de ser mulher

¹⁸ *Autoethnography should be ethnographical in its methodological orientation, cultural in its interpretive orientation, and autobiographical in its content orientation.*

¹⁹ *Like ethnography, autoethnography pursues the ultimate goal of cultural understanding underlying autobiographical experiences. To achieve this ethnographic intent, autoethnographers undergo the usual ethnographic research process of data collection, data analysis/interpretation, and report writing. They collect field data by means of participation, self-observation, interview, and document review; verify data by triangulating sources and contents; analyze and interpret data to decipher the cultural meanings of events, behaviors, and thoughts; and write autoethnography. Like ethnographers, autoethnographers are expected to treat their autobiographical data with critical, analytical, and interpretive eyes to detect cultural undertones of what is recalled, observed, and told of them.*

e ter escolhido o universo percussivo como campo profissional. Enquanto pesquisadora e percussionista, voltei meu olhar para realizar o presente estudo inicialmente motivada pela constatação de que a cidade de João Pessoa estava vivenciando um momento de crescente atuação de mulheres percussionistas em diversos espaços. Com o desenrolar da pesquisa, foram sendo (re)elaboradas interpretações sobre a inserção e atuação de mulheres em práticas percussivas, ao revisitá-las, reconhecer situações, vivenciadas em outros tempos anteriores a esta pesquisa, e atentando para o quanto a realidade de cada mulher demanda diferentes estratégias para ter garantido seu acesso a tais práticas. As palavras de Glória Anzaldúa, especificamente aconselhando escrever “sobre o que mais nos liga à vida, a sensação do corpo, a imagem vista, a expansão da psique em tranquilidade: momentos de alta intensidade, seus movimentos, sons, pensamentos [pois] mesmo se estivermos famintas, não somos pobres de experiências” (ANZALDÚA 2000, p. 325) foram apoio para esta jornada autoetnográfica.



(a)



(b)



(c)



(d)

IMAGEM 1 – Autoetnografia - performances na bateria: (a) com a banda Senhoritas, em João Pessoa/PB, 2003; (b) com a banda Brasis, em João Pessoa/PB, 2010 – Foto: Rafael Passos; (c) com a banda Meu Quintal, em João Pessoa/PB, 2017; e (d) com a banda Ladie's Groove, em João Pessoa/PB, 2018 – Fonte: Arquivo pessoal.



IMAGEM 2 – Autoetnografia – performances na percussão: (a) com “As Calungas”, em Pilar/PB 2014; (b) com a banda Tocaia da Paraíba, em Patos/PB, 2014; (c) com o grupo Maracastelo, em João Pessoa/PB, 2015; e (d) durante oficina de danças ancestrais, em João Pessoa/PB, 2015 – Fonte: Arquivo pessoal.

A desproporção entre homens e mulheres no mercado da música popular, principalmente no que diz respeito a profissionais atuando como percussionistas/bateristas, é observável facilmente no cenário musical de João Pessoa/PB, no entanto, esse desequilíbrio vem se transformando desde o final da primeira década do século XXI. Tanto nos espaços formais de ensino como nos espaços informais onde ocorre a prática de grupos percussivos e batuques espontâneos (em praças, bares, manifestações de rua) o número de mulheres na percussão parece estar aumentando e/ou tendo maior visibilidade. Ainda que a partir de diferentes finalidades, aglomerações de mulheres em torno do fazer percussivo discutem, para além da prática musical, sobre empoderamento, feminismos e liberdade de corpos, gerando um movimento onde as coletividades são caminhos de resistência e denúncia contra opressões.

Participei de espaços diversos enquanto percussionista e, ao longo do tempo, vi que eu e outras mulheres tínhamos muito mais em comum do que o fato de gostarmos de tocar percussão. Passamos por confrontamentos, cotidianamente temos que reafirmar a prática percussiva como um lugar que também nos pertence, muito embora o acesso e o incentivo ao ensino de percussão esteja aquém do que é comumente oferecido aos homens. O machismo estrutural marca esta atividade como tantas outras áreas de prática profissional, onde frequentemente somos lembradas que nossa presença parece ser uma eterna novidade no posto de percussionista ou, em outras palavras, que este posto não nos é apropriado.

Laila Rosa (2009) afirma que as performances musicais são atos performáticos localizados e ressalta o “Nós mesmas como ‘objeto’ sobre a importância de se colocar na pesquisa enquanto sujeito, como mulheres pesquisadoras que têm uma experiência específica, assim como um lugar social/acadêmico, a princípio diferente do lugar que ocupam os homens pesquisadores” (MOISALA 2000²⁰ apud ROSA 2009, p. 51) e é nesse contexto, de conquista de lugar de fala, que a autoetnografia vem a ser útil nesta pesquisa. Como coloca Daniela Versiani (2002), a respeito da autoetnografia, tal conceito “parece produtivo para a leitura de escritas de sujeitos/autores que refletem sobre sua própria inserção social, histórica, identitária e, em especial no caso de subjetividades ligadas a grupos minoritários, também como um possível modo de conquistar visibilidade política” (VERSIANI 2002, p. 68).

Para este trabalho, que se debruça numa prática que desenvolvo há anos, iniciada quando nem pretendia cursar a pós-graduação em música, busquei rememorar vivências e suas implicações na minha trajetória profissional e possíveis relações com as experiências trazidas por outras percussionistas. Buscando este enfoque, deixei para oportunidade futura as especificidades analíticas relativas à minha atuação enquanto baterista e dediquei-me a buscar uma compreensão das interações socioculturais promovidas apenas pela prática percussiva que, no meu caso, ganhou impulso quando passei a participar do projeto que originou a banda “Das Calunga”, sobre a qual falarei mais adiante no capítulo 3.

²⁰ MOISALA, Pirkko; DIAMOND, Beverley. Music and Gender: Negotiating Shifting Worlds. In: MOISALA, Pirkko; DIAMOND, Beverley (eds.). **Music and Gender**. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

2.2 BUSCAS E CAMINHOS

Durante o trabalho de revisão bibliográfica várias memórias se entrecruzam, leituras feitas no início da pesquisa, quando revisitadas na fase de análise já ganham novos sentidos; a existência ou ausência de determinados assuntos nas produções acadêmicas já parece dizer mais do que eu acreditava a princípio. Enquanto ser em contínua transformação, investigando processos polissêmicos, vejo minha forma de interpretar e analisar o mundo mudando e, por isso mesmo, assumo que muitos significados das informações aqui trazidas estão para além de minhas interpretações, feitas em tempo e espaço específicos.

Os estudos das relações de gênero apontam que existe uma construção social pautada nos discursos e práticas dos indivíduos masculinos e/ou femininos presentes em uma determinada sociedade, “sendo a música uma dessas práticas discursivas em que a história das relações de gênero se faz presente” (LIRA 2012, p. 10). Nessa perspectiva, assume-se que os papéis designados a homens e mulheres estão intimamente ligados e influenciados por fatores culturais que perpassam as relações e construções de posições sociais para ambos (BOMM e NUNES 2013). Ainda sobre construção social, Pérez traz uma importante reflexão, apontado que “a música, como meio de comunicação, contribui também para a construção social da realidade. A música, então, também tem algo a ver com sexism, etnicidade ou classismo”²¹ (PÉREZ 1998, p. 117, tradução minha). Para refletir sobre as instâncias de música e gênero, considerando-as passíveis de interação, “a concepção de gênero adotada necessita denotar algo de fluido, contrária à ideia de fixidez, possível de ser desestabilizado, a fim de abarcar essa potencialidade de criação, transformação, trazida com a música, operada através dela” (MOREIRA 2012, p. 119; 2013). De acordo com Grossi:

No caso das sociedades ocidentais, a biologia é uma explicação de grande peso ideológico, pois aprendemos que ela é uma ciência e que, portanto, tem valor de verdade. (...) A ciência, tal como a conhecemos, parece dar explicações "neutras" e "objetivas" para as relações sociais. No entanto, a ciência que aprendemos desde a escola reflete os valores construídos no Ocidente desde o final da Idade Média, os quais refletem apenas uma parte

²¹ *La música, en cuanto medio de comunicación, contribuye también a la construcción social de la realidad. La música, pues, también tiene algo que ver con sexism, etnicidad o clasismo.*

do social: a dos homens, brancos e heterossexuais. (...) Mas o que os estudos de gênero têm mostrado é que, em geral, a ciência está falando apenas de uma parte desta humanidade, vista sob o ângulo masculino, e que não foi por acaso que, durante alguns séculos, havia poucas cientistas mulheres (GROSSI 1998, p. 04).

No tocante às práticas musicais, Araújo, Paz e Cambria (2008, p. 67) ponderam que, em torno destas, muitas vezes grupos e comunidades são formados e “discursos propostos ganham visibilidade e força nas lutas em que estão envolvidos para poderem se tornar ‘verdades’”, podendo a música adquirir importância fundamental sobre alteridade e identidade em relação às ideias de nação, região, raça, gênero, comportamento sexual, idade, religião, classe, entre outras. As estruturas de um fenômeno social apresentam significados e simbologias que são vivenciados, por um determinado grupo, em uma determinada época, podendo refletir uma rede de construções individuais e coletivas. Uma vez que a música é praticada e vivenciada pelos seus executantes e ouvintes como um sistema cultural que absorve, assimila e se adéqua às convenções sociais dos distintos meios em que é realizada (QUEIROZ 2006b, p. 233), faz-se oportuno, de forma a ampliar nossos conhecimentos acerca das relações de gênero, entre outros, investigar a atuação da mulher percussionista e algumas implicações de acordo com seus diferentes contextos. Trata-se, portanto, de lançar luzes sobre trajetórias invisibilizadas ao longo do tempo²².

A pesquisa bibliográfica foi o primeiro procedimento de coleta de dados utilizado para construção desta dissertação, servindo para fornecer suporte teórico a metodologia e análise, cujas premissas fundamentais encontram-se detalhadas no primeiro capítulo, bem como para trazer elementos da revisão bibliográfica acerca do universo aqui abordado. É importante destacar que, ao tratar da pesquisa bibliográfica, de acordo com Telma de Lima e Regina Mioto (2007):

[...] ela é sempre realizada para fundamentar teoricamente o objeto de estudo, contribuindo com elementos que subsidiam a análise futura dos dados obtidos. Portanto, difere da revisão bibliográfica uma vez que vai além da simples observação de dados contidos nas fontes pesquisadas, pois

²² Compartilho das reflexões feitas por Elaine Rocha, que fala sobre a grande lacuna da historicização dos papéis de gênero nas diversas relações em sociedade. ROCHA, Elaine. A captura de novos sentidos na História – Gênero e Etnia. **Diálogos**: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá. Maringá, v. 4, n. 4: 145-160. 2000. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/37607/19513>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

imprime sobre eles a teoria, a compreensão crítica do significado neles existente (LIMA; MIOTO 2007, p. 44).

No que diz respeito a informações sobre a prática percussiva feita por mulheres, destaco parte da pesquisa bibliográfica sobre a intersecção temática mulher e percussão no âmbito das manifestações tradicionais da cultura popular brasileira, apontando algumas produções que, com diferentes abordagens, apresentam pontos de encontro com esta pesquisa, ao alimentar a discussão sobre a inserção da mulher no fazer percussivo. De acordo com Jéssica Helena da Silva, “o território da cultura popular, assim como qualquer outro, é um espaço de disputas e conflitos e a mulher torna-se epicentro destes quando se propõe a inovar em suas funções e demonstrar sua capacidade” (SILVA 2017).

As pesquisadoras Patricia Lima, Jailma Oliveira e Lady Albernaz (2012) analisaram as relações e significados de gênero que classificam e organizam espaços, posições e poderes de homens e mulheres no bumba-boi²³ do Maranhão e no maracatu de baque virado²⁴, ou maracatu nação, de Pernambuco. Nessas manifestações, marcadas pela recente participação feminina em posições de destaque da bateria²⁵, “mudanças de posições que implicam alterações de poder ou novos significados de gênero geram práticas ambíguas que rebatem na experiência da subjetividade, reconfigurando os símbolos de masculinidade e de feminilidade” (LIMA; OLIVEIRA; ALBERNAZ 2012, p.181). No bumba-boi, as mulheres ganharam espaço e maior importância a partir da década de 1980, já no maracatu de baque virado, a inserção de mulheres no batuque é associada ao surgimento de grupos percussivos (LIMA; OLIVEIRA; ALBERNAZ 2012, p. 187-190), originados com o aumento da visibilidade desta manifestação na década de 1990.

²³ O bumba-meu-boi, ou simplesmente bumba-boi, como por vezes preferem se referir os maranhenses é tido, na atualidade, como o símbolo maior da identidade cultural do Maranhão [...] é considerado uma dança dramática (LIMA; OLIVEIRA; ALBERNAZ 2012, p. 185).

²⁴ O brinquedo [maracatu de baque virado] é praticado por diversos grupos chamados ‘nações’, e tem como período principal de sua festa o carnaval. Ainda que todas as nações de maracatu tenham ritmo dança e certas estruturas e referências comuns, cada uma tem nuances específicas em sua música, passos, versos, referencial simbólico, formas de organização e liderança, presença de concepções espirituais e religiosas (TSEZANAS 2010, p. 7). Ver nota 58.

²⁵ Conjunto de pessoas que batucam, com a liderança de um mestre ou mestra de percussão, conduzindo o desfile da corte da Nação de Maracatu.

Jéssica Helena da Silva, investigando memórias sobre o pertencimento e o empoderamento das mulheres nos Maracatus Nação de Recife/PE²⁶, avalia que a inserção de mulheres na bateria das nações de maracatu foi uma das mudanças ocorridas nas décadas de 1980 e 1990, quando esta manifestação ganhou destaque na indústria cultural através do movimento Mangue Beat (SILVA 2017). Muitas pessoas passaram a visitar as comunidades das Nações de Maracatu no Recife, buscando aprender o ritmo com o objetivo de criar grupos percussivos por todo Brasil²⁷ e também em outros países, sendo que tal disseminação alcançou principalmente pessoas brancas de classe média, com alto índice de escolaridade (SILVA 2017), passando a parte percussiva da manifestação a ser vista em novos espaços, feita por pessoas de fora das comunidades periféricas de Recife.

É pertinente observar, assim, que os questionamentos que levaram as mulheres a proporem mudanças no funcionamento destas instituições se dão, por um lado, por suas expectativas em relação à sua condição enquanto mulheres - ou seja, uma questão de gênero - , e, por outro lado, pela possibilidades de se intervir nessas dinâmicas culturais e sociorrelacionais, uma vez que, ao virem de ambientes "de fora", lhes foi possível conceber as tradições a partir de concepções que extrapolam o dia a dia dessas comunidades onde se inseriram, trazendo seus anseios para dentro destas, propondo novos modelos de socialização e concepção do feminino dentro do maracatu (SILVA 2017).

Para Jéssica Helena, foi meio a essas transformações "que as mulheres conquistaram novos espaços no maracatu, questionando hierarquias e funções, inserindo-se em lugares antes permitidos somente a homens" (SILVA 2017). Creio ser importante destacar, no entanto, um desdobramento do "boom do maracatu"

²⁶ *No que diz respeito ao maracatu de baque virado, assim como em outras expressões da cultura popular, às mulheres estavam destinadas posições de menor ou quase nenhuma visibilidade, elas estavam presentes além das personagens do cortejo, em funções confinadas ao espaço privado como a costura, a cozinha, aos afazeres e preparação do grupo e da comunidade e eram, portanto, consideradas secundárias. Nas funções de poder, de maior visibilidade e prestígio, estavam os homens, estabelecendo regras e condutas, enquanto detinham o poder da memória e da fala (SILVA 2017).*

²⁷ Participei de 2015 a 2018 de um grupo percussivo voltado para o estudo do maracatu de baque virado, mais especificamente da Nação Estrela Brilhante do Recife/PE, fruto indireto da expansão do maracatu de baque virado pelo Brasil. Através deste grupo, o Maracastelo, pude vivenciar oficinas de percussão e dança com integrantes do Estrela, chegando a participar de alguns ensaios com a Nação no pré-carnaval de 2016. Nessas vivências percebi que a maioria das mulheres presentes na bateria compunham o naipe de agbês, instrumento comumente associado às mulheres no maracatu. No entanto, outros instrumentos também eram tocados por mulheres, as alfaias e as caixas, mas elas estavam em um número bem menor que os batuqueiros. Para refletir sobre essa desproporção no contexto da comunidade do Alto José do Pinho, onde a Nação Estrela Brilhante do Recife se encontra, e considerando que ela foi a primeira a permitir a participação de mulheres em sua bateria, entre 1993 e 1994 (SILVA 2017), seria necessário um aprofundamento maior neste universo, o que se distanciaria dos objetivos desta pesquisa.

(TSEZANAS 2010, p. 86), que diz respeito à maior visibilidade dada para as baterias em detrimento das cortes das Nações, o que fez com que as outras funções dentro do cortejo não tivessem o mesmo reconhecimento do público externo às comunidades que as relacionadas ao batuque. O ponto importante é que algumas funções destinadas às mulheres, nas manifestações culturais populares, como por exemplo a feitura de obrigações religiosas, o cuidado com os figurinos e o ato de cozinhar para quem participa de um dia de festa ritual, não são funções menores, muito pelo contrário, conferem grande responsabilidade e denotam a confiança e o poder dado a essas mulheres por suas comunidades. Deixo nítido que a valorização da mulher enquanto batuqueira não deve passar pela inferiorização de outras funções necessárias ao funcionamento das manifestações, mas sim, vem para celebrar e divulgar o acesso ao batuque, que só foi permitido na década de 1990, ainda assim não sendo uma garantia generalizada, pois as tensões decorrentes dessas transformações nas relações de gênero variam de acordo com cada Nação. É possível estender esta discussão, porém, tenho intuito apenas de atentar para o fato de que precisamos ter cautela ao falar das vivências de outras pessoas, temos que ter responsabilidade e compromisso com a realidade que nos é apresentada, dando importância à visão de quem vivencia as práticas tradicionais, para não tomar lugares de fala com a pretensão de decodificar e/ou caracterizar genericamente a cultura popular sem reconhecer heterogeneidades constituintes de suas expressões.

Monique Maritan (2017, p. 38-39), a respeito da recente participação feminina no maracatu rural²⁸ pernambucano, ressalta o caráter de resistência e subversão presente na performance do “Maracatu Rural Coração Nazareno”²⁹, formado exclusivamente por mulheres³⁰. Esta autora assume a inserção feminina nesta expressão da cultura popular como indicativo de uma “alteração fundamental no que

²⁸ O maracatu rural é uma manifestação típica da zona da mata norte de Pernambuco, originada no contexto dos trabalhadores de engenhos e usinas de cana-de-açúcar, cujo personagem de destaque é o caboclo de lança (OLIVEIRA 2015, p. 63-64).

²⁹ O “Maracatu Rural Coração Nazareno”, de Nazaré da Mata/PE, foi fundado em 8 de março de 2004 pela Associação das Mulheres de Nazaré da Mata (AMUNAM).

³⁰ Durante o carnaval dos anos de 2018 e 2019, tive a oportunidade de participar de apresentações do Maracatu Coração Nazareno, como cabocla de lança, nas cidades pernambucanas Nazaré da Mata, Vicência, Buenos Aires e Recife. Para o Nazareno, o desafio está além da composição feminina do terno, sendo as caboclas de lança as figuras mais emblemáticas pois este é o único grupo de maracatu rural que permite às mulheres assumirem tal função. Esta discussão encontra-se desenvolvida na dissertação da atriz e pesquisadora Monique Maritan. MARITAN, Monique Luca. **Caboclas de lança e flor na boca - Experiência artetnográfica na cena das mulheres do Maracatu Coração Nazareno-PE**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019. No prelo.

diz respeito à discussão de gênero na arte”, uma via de saída da mulher da esfera privada para a esfera pública, onde ocorrem transposição e composição de arquétipos até então masculinos para corpos femininos.

Num cenário teatral espontâneo e criativo frequentemente fadado às arestas do patriarcado, o Coração Nazareno indica uma expressão de subversão. Mulheres que lideram, dirigem e coordenam – em sua maioria negras e pardas, de todas as idades, comumente aceitas no cenário da vida doméstica/privada – tomam o poder e vão às ruas, rompem as esferas do privado, deixam suas casas por dias e vão enfim à esfera pública, sob a forma da liderança (MARITAN 2017, p. 38).

Adriano de Moura e Maria de Fátima Batista (2017), também considerando a formação do “Maracatu Rural Coração Nazareno”, apontam que as mulheres aprenderam a tocar os instrumentos do terno, orquestra do maracatu composta, no caso, por mineiro³¹, tarol³², bombo, cuíca, gonguê³³ e saxofone, ilustrados nas imagens seguintes, mas não trazem mais detalhes ligados a performance percussiva uma vez que seu foco investigativo é o percurso gerativo do sentido da composição poética de improviso da mestra Gil. Tais autores destacam que:

[...] Gil e o Coração Nazareno representam bem mais que uma mestra e um maracatu rural, respectivamente. Juntos são símbolo da resistência e da luta feminina pela igualdade de direitos em relação aos homens (MOURA; BATISTA 2017, p. 108).



(a)



(b)

IMAGEM 3 - Terno do “Maracatu Rural Coração Nazareno”: (a) com Mestra Gil - Fonte: MOURA e BATISTA 2017; (b) – com Mestra Cristiane Mota, 2018 - Foto de divulgação³⁴

³¹ Mineiro: chocalho cilíndrico com corpo de metal.

³² Tarol: ver nota 67.

³³ Gonguê: ver nota 66.

³⁴ Disponível em:

<http://www.movimentonatura.com.br/cs/movimentonatura/editorial_associacao_das_mulheres_de_nazare_da_mata>. Acesso em: 29 abr. 2019.

No Maranhão, as Caixearas do Divino tradicionalmente protagonizam os cultos da Festa do Divino Espírito Santo. Para Marise Glória Barbosa, “essas mulheres são as protagonistas de um universo devocional, musical e ritual que em sua performance tocam toques complexos em um roteiro ritual sofisticado e detalhado que possui grande poder de coesão das comunidades que os realizam” (BARBOSA 2015, p. 25). Investigando a tradição do Maranhão tocada pelas Caixearas do Divino no Rio de Janeiro, Viviane Maria de Brito, assume que “ao mesmo tempo em que muitas desejam segurar e aprender a tocar o instrumento, também ficam intimidadas com a complexa estrutura musical e, principalmente, com a forma de transmissão do ofício, que se dá de forma empírica” (BRITO 2014, p. 17 – 18).



IMAGEM 4 – Caixearas do Divino de São Luís/MA³⁵

A atividade de mulheres no fazer percussivo, além do desejo pela prática musical em si, pode ser proveniente de diferentes demandas e, por isso, visar diferentes fins. Na cultura popular, ainda que tensões e disputas de poder provocadas pela inserção feminina recente não deixem de ocorrer, o número crescente de mulheres em posições antes destinadas somente aos homens denota uma conquista de espaços, contribuindo para o reconhecimento de potencialidades até então invisibilizadas e permitindo que elas desempenhem papel crucial para continuidade das manifestações tradicionais ao colaborar com sua manutenção e divulgação.

³⁵ Disponível em: <<https://www.nsctotal.com.br/dc>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

Como forma de compor a luta pelos direitos e empoderamento da mulher, grupos de batucadas formados exclusivamente por mulheres, em sua maioria feministas, atuam em variados espaços por todo Brasil. É possível destacar três pontos de convergência dessas batucadas: a Marcha Mundial de Mulheres³⁶, a Marcha das Margaridas³⁷ (AGUIAR 2015, p. 297; 379) e a Marcha das Vadias³⁸ (SOUZA 2015, p. 19), todas com várias edições já realizadas. Batucadas feministas se formam espontaneamente durante a organização das Marchas, alguns grupos ainda em fase de formação e outros já consolidados também participam, como o “Tambores de Safo”³⁹, grupo criado em 2010 por mulheres ativistas, em sua maioria negras, lésbicas e moradoras de periferias de Fortaleza/CE (MATOS 2017, p. 6) que atuam no combate ao machismo, ao racismo, à homofobia e as mais diversas opressões capitalistas através da música⁴⁰.

³⁶ Movimento feminista internacional iniciado em 2000 que luta contra a pobreza e a violência sexista (SOUZA 2015, p. 98).

³⁷ No dia 10 de agosto de 2000, com o lema 2000 Razões para Marchar Contra a Fome, a Pobreza e a Violência Sexista, teve lugar, em Brasília, uma das maiores manifestações públicas de mulheres trabalhadoras ocorridas na capital do Brasil: a Marcha das Margaridas. Decorrente de um amplo processo de mobilização nacional, a Marcha envolveu 20 mil mulheres procedentes de várias regiões do País. [...] Ela representa uma pluralidade e uma diversidade de mulheres agricultoras familiares, assentadas, quebradeiras de coco, seringueiras, extrativistas, ribeirinhas, pescadoras, quilombolas, mulheres do campo, das águas e das florestas (AGUIAR 2015, p. 1).

³⁸ O evento que deu origem às Marchas das Vadias no Brasil foi um protesto realizado na cidade de Toronto, no Canadá, em 24 de janeiro de 2011. O motivo que desencadeou a manifestação foi uma declaração do policial Michael Sanguinetti, na escola de direito Osgode Hall acerca do aumento do número de estupros naquele local. O agente afirmou "Vocês sabem, eu acho que nós estamos fazendo rodeios aqui. Disseram-me que eu não deveria dizer isso - de qualquer forma, mulheres deveriam evitar vestirem-se como vadias para que não sejam vítimas". Por discordarem destas posições algumas mulheres organizaram a SlutWalk. Para elas, a declaração culpava as vítimas pelos estupros e ditava uma maneira específica de se vestir. Tal manifestação foi apropriada por diversos movimentos em distintos países. No plano brasileiro, a primeira edição da Marcha das Vadias ocorreu na cidade de São Paulo, em quatro de junho de 2011, desde então foram realizadas várias reedições em diferentes cidades. Em 2013, por exemplo, aconteceram marchas em mais de vinte cidades brasileiras (SOUZA 2015, p. 9).

³⁹ Mais informações estão disponíveis em: <<https://www.facebook.com/batucadatamboresdesafo/>>. Acesso em: 29 abr 2019.

⁴⁰ Tive a oportunidade de conhecer o Tambores de Safo, através de Taís Rocha, percussionista integrante do grupo. Em 2016, no dia 25 de novembro, Dia Internacional de Combate à Violência contra a Mulher, participei do ato público realizado em Fortaleza/CE, no qual o Tambores de Safo se uniu a trabalhadoras do campo e da cidade para caminhada que chegou até o cruzamento das Avenidas da Universidade e Treze de Maio, local de grande fluxo de pessoas na capital. Junto à batucada, outras manifestações artísticas se somaram para protestar contra a violência e o desrespeito aos direitos das mulheres. Foi uma atividade turbulenta, pedestres e motoristas mostravam-se irritados, passavam gritando xingamentos e chegaram a tentar tomar o microfone da mão de uma das militantes. Até o fim da manifestação, o batuque permaneceu, acompanhando gritos de ordem, instigando e colaborando com a união de todas. O ato foi organizado pelo Fórum Cearense de Mulheres e outros movimentos feministas e ocorreu após um Seminário Estadual que pautou a luta do dia 25 de novembro. Mais informações estão disponíveis em: <<http://www.confetam.com.br/noticias/dia-internacional-da-nao-violencia-contra-a-mulher-e-marcado-por-debate-e-ato-pu-259f/>>. Acesso em: 29 abr 2019.

Trazendo para primeiro plano a pauta da valorização da cultura negra junto ao protagonismo feminino, surgiu em 2004 o Bloco Afro Ilú Obá De Min – Educação Cultura e Arte Negra⁴¹. A antropóloga Valéria Alves de Souza (2014) descreve:

Ilú Obá De Min foi o nome dado ao bloco pelas suas fundadoras. Ilú Obá é o nome de um tambor africano que é tocado por três mulheres e também o nome que alguns atabaques recebem nas casas de candomblé no nordeste do país – Ilu também recebe a acepção de cidade e Obá é um nome que faz referência ao Rei Xangô. Nas mãos das fundadoras, Ilú Obá De Min, ganha um sentido poético: “mãos femininas que tocam para o Rei Xangô”.

O bloco foi constituído como uma entidade feminina com o objetivo de preservar e divulgar a cultura negra no Brasil, mantendo um diálogo cultural constante com o continente africano por meio dos instrumentos, dos cânticos dos toques e da corporeidade, visando o fortalecimento individual e coletivo das mulheres na sociedade. [...] Os homens só são permitidos na dança, configurando uma completa inversão dos papéis presentes nos grupos afros tradicionais em que homens tocam e mulheres dançam (SOUZA 2014, p. 45-46).

Falar sobre a relação mulher e percussão considerando o viés religioso é abrir espaço para uma vasta discussão, que foge aos objetivos deste trabalho, mas por hora cabe deixar a reflexão sobre processos polissêmicos desta relação. Nessa seara, a atribuição dada ao termo empoderamento, que embora em contextos feministas remeta diretamente à autovalorização e ao enfrentamento de assimetrias de poder onde a mulher é inferiorizada, também alcança outros contextos que se apropriam e ressignificam ou mesmo distorcem seu sentido original.

Partindo da justificativa de fazer louvação com todo o vigor do “empoderamento” feminino, no âmbito de religiões que pregam a subserviência da mulher, evangélicas se organizam em diferentes localidades do país para formar grupos nos quais se apresentam tocando percussão em músicas de cultos⁴² e

⁴¹ O Bloco “Oriashé – Sociedade de Cultura e Arte Negra” foi predecessor do Ilú Obá De Min. Mais informações sobre o Oriashé podem ser encontradas no trabalho de Luciana Ferreira Moura Mendonça. MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. As Mulheres Negras do Oriashé: música e negritude no contexto urbano. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 3, p. 47-61, 1993.

⁴² Ao pesquisar sobre práticas musicais cotidianas na cultura gospel, André Müller Reck afirma que “as músicas executadas nos cultos já não estão mais restritas a esses ambientes e, a partir das últimas décadas, atingem uma grande parcela da população, utilizando-se dos modernos recursos e tecnologias de comunicação para divulgar suas ideologias” (RECK 2011, p. 46), como no caso da divulgação de grupos evangélicos de percussão formados exclusivamente por mulheres, dos quais podemos citar: Bandinha Rosa de Saron, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cOypNgjYfaY>>, acesso em: 29 abr. 2019; Banda percussão Chama Viva, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p18dBVFNj-E>>, acesso em: 29 abr. 2019; Mulheres Guerreiras, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4TodPP9yOjM>>, acesso em: 29 abr. 2019; Banda Mulheres Vitoriosas, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_h3wp4F6pUc>, acesso em: 29 abr. 2019.

atividades de suas igrejas. Este início de século realmente parece ser marcante no que diz respeito à inserção de mulheres, em diversas circunstâncias, no fazer percussivo utilizando o discurso do empoderamento.

Na cidade de Salvador/BA, no ano de 1993, foi fundada a ONG Associação Educativa e Cultural Didá, com o objetivo de melhorar a qualidade de vida da mulher e crianças através da arte-educação (ALMEIDA 2013, p. 54). Antônio Luis Alves de Souza, o Neguinho do Samba, que foi o criador da Didá e já havia sido produtor musical e maestro do grupo Olodum, questionava a ausência de mulheres percussionistas e tomou a iniciativa de realizar um projeto voltado para o ensino de percussão às mulheres. Do trabalho desenvolvido pela ONG, nasceu a Banda Didá⁴³:

A primeira aparição da banda Didá, em frente ao Mercado Modelo, em 1994, na lavagem do Bonfim, chamou atenção do público pela novidade de apresentar um grupo exclusivo de mulheres tocando samba-reggae. [...] Este fato representou um marco na conquista do espaço da mulher no meio percussivo baiano (ALMEIDA 2013, p. 55).

O trabalho de Camila Lessa Almeida (2013) investiga as condições de trabalho das percussionistas da Banda Didá, com foco na análise da exposição ocupacional ao ruído e nos aspectos ergonômicos associados ao trabalho das percussionistas, que tiveram que adaptar seus instrumentos considerando as necessidades do corpo feminino e o porte da percussão tipicamente utilizada no samba-reggae. Este gênero musical, popularizado nacionalmente desde a projeção da *Axé music* na década de 1980, faz parte do repertório dos festejos carnavalescos brasileiros, sendo lugar comum entre os grupos que tocam no carnaval.

A energia carnavalesca, de empolgação e festejo, infelizmente também é com frequência acompanhada pelo machismo e pela violência, que coloca mulheres em situações de risco sob a tutela do “é carnaval, tudo pode”. Cansadas de sofrer com o assédio dos homens e querendo pautar a liberdade de seus corpos, mulheres tem se mobilizado pelo país organizando blocos formados exclusivamente por mulheres, com percussionistas profissionais ou não, que protagonizam as batucadas e tentam

⁴³ Durante a realização do XX REDOR – Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero, realizado na cidade de Salvador/BA em 2018, assisti à apresentação da Banda Didá no Centro Histórico da capital. Ver o poder daquelas mulheres, nas vozes, nos corpos e no tocar percussão, fez desse momento um dos encontros com o samba-reggae que mais me marcou até agora na vida.

assegurar o direito de ir e vir para as foliões durante suas apresentações no carnaval. Alguns exemplos desses blocos, que já desfilaram ou continuam desfilando pelo país, incluindo os que são realizados por grupos que desenvolvem outros trabalhos para além do carnaval, são: *Respeita as Mina*, em Salvador/BA; *Vaca Profana e Conxitas*, em Olinda/PE; *Baque Mulher e Essa Fada*, no Recife/PE; *As Calungas*, em João Pessoa/PB; *Cola Velcro*, em Fortaleza/CE; *Rebuceteio*, em Belém/PA; *Cores de Aidê*, em Florianópolis/SC; *Não mexe comigo que eu não ando só*, em Porto Alegre/RS; *Maria vai Casoutras*, *Vai com as Profanas*, *Sereias Tropicana*s, *Pequila e Tetatronica*, em Brasília/DF; *Ritaleena, Belas e Empreendedoras*, *Bloco das Gloriosas, Pagu*, *Agora Vai, Bloco da Diversidade*, *Eu acho é coco, Siriricando, Bloco da Gótica Suave*, *Siga Bem Caminhoneira, Latina Queen e Ilú Obá De Min*, em São Paulo/SP; *O Rebu, Toco-xona, Bloconcé, Mulheres da Vila, Calcinha Bélicas, Mulheres Rodadas, Maria Vem Com as Outras, Batuque das meninas e Mulheres de Chico*, no Rio de Janeiro/RJ; *Bruta Flor, Clandes Tinas, As Minas do Carnaval de Belô, Truck do Desejo*, em Belo Horizonte/MG.⁴⁴

Uma diversidade de demandas, de motivos e de mulheres promovem o fazer percussivo das mesmas, em distintos contextos e lugares do país, compondo um conjunto de histórias de vida que se atravessam, dialogam e ressignificam a relação da mulher com a percussão. Certamente as percussionistas estão presentes em muitos outros espaços que esta pesquisa não dá conta de abarcar, mas a partir dessa busca de bibliografias e documentos já é possível compreender que o aumento das iniciativas de inserção, associadas ao aumento da visibilidade das mesmas, vem deflagrando a consolidação da conquista do espaço da mulher na atividade percussiva. A cidade de João Pessoa/PB é um dos lugares onde esse fenômeno de inserção vem acontecendo com todo vigor.

⁴⁴ Fontes: <<http://midianinja.org/news/carnaval-e-coisa-de-mulher-veja-agenda-de-blocos-feministas-no-carnaval-2019/>>; <<https://www.redbull.com/br-pt/carnaval-blocos-feministas>>; <<https://azmina.com.br/colunas/listamos-os-maiores-blocos-feministas-do-brasil-pra-voce/>>; <https://www.vice.com/pt_br/article/yw8bdj/os-blocos-feministas-do-carnaval-do-rio-de-janeiro-vem-ai>. Acesso em: 29 abr 2019.

2.3 ENCONTROS E ATRAVESSAMENTOS

Em espaços diversos da cidade de João Pessoa/PB é possível encontrar mulheres percussionistas, também provenientes de outras cidades do estado, das quais algumas buscaram o ensino formal de percussão, principalmente na Universidade Federal da Paraíba, e outras aprenderam a tocar instrumentos percussivos sem depender de qualquer espaço formal de ensino. Nesta cidade, também encontramos grupos percussivos integrados exclusivamente por mulheres. Até o término da escrita deste trabalho, as seguintes formações foram encontradas:

a. Ajamulher⁴⁵: grupo iniciado em 2012, apresenta performances compostas por música, poesia e teatralidade, com percussionistas e poetisas que divulgam a cultura popular, principalmente a paraibana, através de repertório com cirandas e cocos de roda;

b. Baque Mulher – Feministas do Baque Virado⁴⁶: o movimento Baque Mulher nasceu no ano de 2008, em Recife/PE, fundado pela Mestra Joana Cavalcante, a primeira mulher à frente de uma Nação de Maracatu de Baque Virado, a Nação Encanto do Pina, manifestando a importância de se refletir sobre a violência contra a mulher em várias esferas, o racismo e o papel da mulher nas manifestações da cultura popular. Em João Pessoa/PB, com a iniciativa de Daniella Gramani e Carolina Pacheco, batuqueiras da Nação Encanto do Pina, foi formado um dos 23 grupos filiados do Baque Mulher pelo Brasil;

c. Coletiva Coco das Manas⁴⁷: coletiva formada em 2016, durante as manifestações do movimento *#OcupaMinc*⁴⁸ em João Pessoa, e que teve continuidade, participando em eventos de intervenção política e fazendo apresentações voltadas para defesa de causas feministas, em prol do respeito e da

⁴⁵ Mais informações estão disponíveis em: <www.ajamulher.com>. Acesso em: 29 abr 2019.

⁴⁶ Mais informações estão disponíveis em: <<http://baquemulher.com.br>>. Acesso em: 29 abr 2019.

⁴⁷ Mais informações estão disponíveis em: <<https://pt-br.facebook.com/cocodasmanas>>. Acesso em: 29 abr 2019.

⁴⁸ O *#OcupaMinc* foi um movimento de ocupação que ocorreu em prédios ligados ao Ministério da Cultura, nas capitais do Brasil, onde artistas e representantes de manifestações culturais se mobilizaram contra o fim do ministério, anunciado em 2016 pelo governo provisório de Michel Temer.

luta pela garantia de direitos para as mulheres em sua diversidade. A coletiva se inspira na história de resistência de mestras paraibanas da cultura popular;



IMAGEM 5 – Grupos percussivos em João Pessoa/PB: (a) AjaMulher – Foto de divulgação⁴⁹; (b) Baque Mulher⁵⁰; (c) e (d) Coletiva Coco das Manas⁵¹.

d. *Tia Ciata Samba Clube*⁵²: grupo de mulheres que, batucando desde 2017, busca dar luz a sambistas que de alguma forma foram negligenciadas na história da música, no intuito de reverenciar a ancestralidade e reconhecer o poder das mulheres no samba;

e. *As Calungas*: em atividade desde 2012, além de apresentações, o grupo realiza oficinas de percussão em formato gratuito, preparando mulheres que queiram aprender sobre diferentes ritmos da cultura popular brasileira e que, há quatro anos, desfila com as participantes das oficinas no pré-carnavalesco Bloco “As Calungas”;

⁴⁹ Fonte: <www.ajamulher.com>. Acesso em: 29 abr 2019.

⁵⁰ Fonte: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/01/14/batucada-de-mulheres-marcam-a-cena-cultural-e-politica-da-cidade-de-joao-pessoa/>>. Acesso em: 29 abr 2019.

⁵¹ Fonte: <<https://pt-br.facebook.com/cocodasmansas>>. Acesso em: 29 abr 2019.

⁵² Mais informações estão disponíveis em: <<https://www.facebook.com/taciatasambaclube/>>. Acesso em: 29 abr 2019.

f. Vó Mera e Suas Netinhas: grupo formado em 2015, após o primeiro grupo, “Vó Mera e seus Netinhos”, formado inicialmente pelos netos biológicos de Vó Mera ter se dispersado. A decisão de buscar compor uma formação exclusivamente de mulheres foi tomada por esta mestra coquista e cirandeira em acordo com a sua filha, também integrante e produtora do grupo, Mônica Pimentel (OLIVEIRA 2019, p. 68); participei ativamente do grupo entre 2016 e 2018;

g. Sambatucagem de Mulheres⁵³: grupo iniciado em 2019, com batueiras provenientes de diversas formações, como mais um espaço de protagonismo feminino necessário para fazer ações em prol de pautas feministas através da prática percussiva.



(a)



(b)



(c)



(d)

IMAGEM 6 – Grupos percussivos em João Pessoa/PB: (a) Tia Ciata Samba Clube - Foto de divulgação⁵⁴; (b) “As Calungas”⁵⁵; (c) e (d) Vó Mera e Suas Netinhas – Fonte: Arquivo pessoal.

⁵³ Mais informações estão disponíveis em: <<https://www.facebook.com/sambatucagemdemulheres/>>. Acesso em: 29 abr 2019.

⁵⁴ Fonte: <<https://www.facebook.com/tiaciatasambaclube/>>. Acesso em: 29 abr 2019.

⁵⁵ Fonte: <<https://www.facebook.com/ascalungas/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

As integrantes muitas vezes fazem parte ou já passaram por mais de um desses grupos, caracterizando a formação de uma rede de percussionistas que circulam pela cidade, firmando parcerias à medida que suas trajetórias se entrelaçam e compartilhando histórias, sobretudo de empoderamento, em torno do fazer percussivo.

Nesta pesquisa, desenvolvendo um estudo autoetnográfico, voltei o olhar para “As Calungas”. Fundado em 2012, o grupo agrega performance e educação musical não-formal, realizando, desde 2015, oficinas abertas de percussão que culminam na saída de um bloco pré-carnavalesco com dezenas de mulheres, o qual conquista crescente audiência desde seu surgimento e teve visibilidade midiática local consolidada em sua penúltima edição (2018). O grupo é atualmente integrado por oito percussionistas que, além de fazerem apresentações artísticas em diferentes espaços de performance musical, principalmente no estado da Paraíba, organizam-se para planejar e executar a recepção de mulheres nas oficinas abertas, oferecidas a cada ano no período do mês de outubro até a semana que antecede o carnaval. Até o presente momento, como culminância destas oficinas, o Bloco “As Calungas” já teve cinco edições (2015, 2016, 2017, 2018 e 2019), porém este trabalho abarca considerações sobre as quatro primeiras.

Durante a investigação foram realizadas entrevistas com as oito atuais e quatro ex-integrantes do grupo, e aplicados questionários junto a 28 participantes do Bloco “As Calungas”, compondo a triangulação de fontes e conteúdos para desenvolvimento da análise. Reflexões e situações em torno do fazer percussivo, considerando as congruências de minha trajetória pessoal com a vivência enquanto integrante e colaboradora das “Calungas” foram o foco principal para composição da autoetnografia.

CAPÍTULO 3

“VEM CALUNGA!”



*perguntei: que grupo são vocês?
ela disse: As Calungas
eu fiz: como é que é, como que faz pra entrar?
ela disse: só vir próximo domingo
aí pronto, no outro domingo eu tava lá, quando cheguei eu perguntei:
pra onde é que eu vou?
aí disseram:
pra onde você quer ir?*

CAPÍTULO 3

“VEM CALUNGA!”⁵⁶

“As Calungas”, grupo percussivo formado exclusivamente por mulheres, com atividade consolidada no cenário musical paraibano, realiza performances em diferentes formatos que podem ser voltados tanto para palcos convencionais como para as ruas, incluindo o Bloco “As Calungas”. Realizado desde 2015 como culminância anual de oficinas de percussão, no qual integrantes do grupo e “oficinandas” participam, este bloco sai em cortejo pelas ruas do Centro Histórico da capital paraibana, com dezenas de mulheres batucando, toda quinta-feira precedente ao carnaval, na chamada “Quinta-feira das Flores”. Atualmente o grupo conta com um corpo fixo de oito integrantes⁵⁷, as percussionistas: Priscilla Fernandes, Deilde Santos, Talline Rangel, Mel Vinagre, Karla Silva, Monalisa Lira, Olga Alves e Juliana Ribeiro.

No primeiro tópico apresento um breve histórico sobre a banda “Das Calunga”, conjunto percussivo que foi ponto de encontro, ainda em 2008, de mulheres percussionistas que se somariam a outras, em 2012, para formar o grupo “As Calungas”. Em seguida, passo às considerações referentes aos anos iniciais deste grupo, trazendo algumas das ideias e atividades desenvolvidas no período de 2012 a 2014. Posteriormente o Bloco “As Calungas”, considerando as quatro edições realizadas de 2015 a 2018, é apresentado com informações sobre planejamento, funcionamento e desdobramentos de seus principais eventos.

Creio ainda ser útil deixar uma nota que possa servir como resumo ou lembrete das formas principais nas quais o nome **calunga** é citado ao longo deste trabalho, associando as designações analiticamente escolhidas a seus significados aqui atribuídos. Abaixo encontra-se o quadro 1, que pode ser útil durante a leitura, para retomar o uso das expressões, orientando para seus significados:

⁵⁶ Frase entoada por todas as participantes no início do repertório para saída do Bloco “As Calungas”.

⁵⁷ Participei do grupo em diferentes momentos que serão detalhados ao longo do capítulo.

USO	SIGNIFICADO
“Das Calunga”	Banda percussiva, formada exclusivamente por mulheres, que esteve em atividade apenas no ano de 2008
“As Calungas”; “Calungas”	Grupo percussivo, iniciado em 2012, composto por mulheres, que realiza performance musicais, oficinas de percussão e o Bloco “As Calungas”
calunga(s)	Boneca(s)
calunga(s)	Mulher(es) participante(s) tanto do grupo como do bloco “As Calungas”

QUADRO 1 – Expressões com o termo **calunga** – Usos e significados neste trabalho

3.1 A BANDA “DAS CALUNGA” (2008)

Em maio de 2008, ocorreu o I Festival Universitário de Música, Cultura e Arte – FUMUCA, na Universidade Federal da Paraíba, promovido pelo Diretório Central de Estudantes - DCE/UFPB Gestão “Levante e Lute”. Dentre as atividades oferecidas durante o festival, todas gratuitas e irrestritas, aconteceu uma oficina de percussão, ministrada pelo baterista e percussionista Alexandre Magno. Nesta oficina, a qual participei, foram trabalhadas estruturas rítmicas ligadas à música de culturas

populares nordestinas, como o maracatu de baque virado⁵⁸, coco⁵⁹ e ciranda⁶⁰, assim como foram propostas releituras de estruturas rítmicas encontradas em determinados gêneros de música popular, como *rock* e *drum'n bass*. Tivemos três encontros e, a partir do que foi trabalhado, finalizamos a oficina com uma performance de aproximadamente vinte minutos, integrando a programação do próprio festival. Infelizmente, nessa época, as possibilidades de registro estavam bem aquém do que encontramos hoje em dia, o que reduz bastante a precisão desta descrição, fazendo com que as memórias, minhas e de algumas participantes desta oficina, sejam a principal fonte de informação sobre o evento.

Após o festival, Alexandre entrou em contato com algumas mulheres que participaram da oficina para propor uma reunião cujo objetivo seria apresentar um projeto por ele pensado, que visava a formação de uma banda percussiva exclusiva de mulheres para apresentações musicais com proposta de repertório dentro do universo já trabalhado durante a oficina. Apesar do foco ser a percussão, a proposta também agregou uma convidada oboísta, que participou apenas de momentos iniciais

⁵⁸ O maracatu de baque virado é uma manifestação da cultura popular tipicamente pernambucana. Como descreve Julia Tsezanas (2010), é praticado por grupos chamados nações, e tem como período principal de sua festa o carnaval. Ainda que todas as nações de maracatu tenham ritmo, dança e certas estruturas comuns, cada uma tem nuances específicas em sua música, passos, versos, referencial simbólico, formas de organização e liderança, presença de concepções espirituais e religiosas. [...] Os instrumentos utilizados são as caixas de guerra [...], gonguês [...], mineiros [...], agbês [...] e as alfaias. TSEZANAS, Julia Pittier. **O maracatu de Baque Virado: história e dinâmica cultural**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-19072010-141500/en.php>>. Acesso em: 06 de junho de 2018.

⁵⁹ A designação “coco” trata de certas manifestações tradicionais da cultura popular nordestina, no entanto, abarca diferentes formatos conforme a localidade onde são encontradas. A construção rítmica elaborada pelas “Calungas” se aproxima do coco de roda paraibano. Conforme Maria Ignez Ayala (1999), as diferenças de contexto, a natureza dos cocos (dança coletiva, canção ou canto em desafio), as várias formas poéticas e a diversidade de nomes (coco praieiro, coco de roda, coco de embolada etc.), às vezes levam a supor que se trata de mais de uma manifestação cultural sob a mesma denominação. [...] São fortes as marcas da cultura negra nos cocos, especialmente nos dançados: os instrumentos utilizados, todos de percussão (ganzá, zabumba ou bumbo, zambê, caixa ou tarol), o ritmo, a dança com umbigada ou simulação de umbigada e o canto com estrofes seguidas de refrão cantado pelo solista e pelos dançadores. AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 13, n. 35. 1999. p. 231-253. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v13n35/v13n35a20.pdf>>. Acesso em: 06 de junho de 2018.

⁶⁰ A ciranda é uma dança popular caracterizada pela formação em roda, composta pelas pessoas que tocam ou dançam guiadas pelo Mestre Cirandeiro ou Mestra Cirandeira, encontrada principalmente nos estados da Paraíba e Pernambuco. De acordo com Leonidas Oliveira (2007), o ganzá, o bombo e a caixa formam o instrumental básico de uma ciranda tradicional. Às vezes, encontram-se ainda a cuíca, o pandeiro, a sanfona, ou algum instrumento de sopro. OLIVEIRA, Leonidas Henrique de. **Ciranda pernambucana uma dança e música popular**. Monografia (Especialização). Fafire, Recife, 2007. Disponível em: <<http://www.ladjanebandeira.org.br/cultura-pernambuco/pub/m2007n06.pdf>>. Acesso em 06 de junho de 2018.

do grupo, e outra convidada para assumir a função de vocalista. A aceitação do convite, entre as que estavam presentes no dia da reunião, foi unânime e recordo bem a empolgação gerada neste encontro, ainda que não tivéssemos a dimensão de seus desdobramentos.

No decorrer do período inicial de ensaios pensamos sobre como essa banda percussiva poderia se chamar e optamos pelo nome “Das Calunga”, sugerido por Alexandre. O projeto foi encaminhado, ensaiamos por cerca de três meses, contando com a produção musical do próprio Alexandre, até realizarmos a primeira performance da banda, no dia 11 de setembro de 2008, na praia de Carapibus, localizada no município do Conde-PB, cujo cartaz de divulgação segue abaixo:

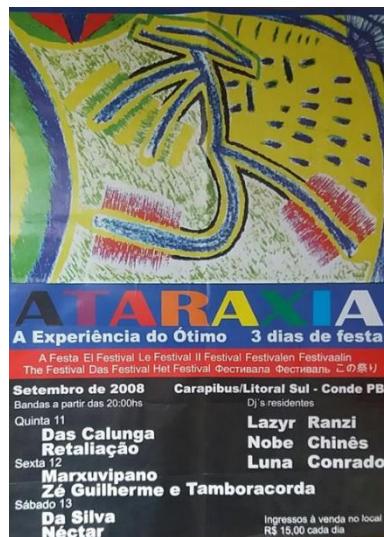


IMAGEM 7 – “Das Calunga” – Cartaz de divulgação de evento
Foto: Elizangela Garcia

Das bandas que se apresentaram neste evento (imagem 8), apenas “Das Calunga” contava com mulheres percussionistas. A jornalista Katiúscia Formiga era integrante da banda Marxuvipano mas sua performance era predominantemente vocal-poética, utilizando alguns instrumentos mais com a função de inserir efeitos sonoros do que com a função rítmica.

Após esta primeira apresentação, que teve público pequeno provavelmente devido à dificuldade de acesso ao local em dia de chuva, no litoral sul da Paraíba e afastado do perímetro urbano, a “Das Calunga” foi convidada para se apresentar na noite de lançamento do trabalho solo do músico Zé Guilherme (*in memorian*), realizada no dia 08 de novembro de 2008, no Ateliê Multicultural de Elionay Gomes,

localizado no bairro do Varadouro, em João Pessoa/PB. Neste segundo evento houve uma ótima recepção da audiência e a banda teve muitos votos de continuidade. Nesta ocasião se apresentaram: Katiusca Lamara, Priscilla Fernandes e Zi Ramos, alternando instrumentos de percussão (caixa-clara, alfaia, ganzá, efeitos⁶¹); Rosa Mira (vocal); e eu (bateria). A vivência proporcionada por este projeto marcou meu retorno definitivo à atuação como baterista, atividade que estava em segundo plano durante boa parte do período no qual cursei Ciências Biológicas na UFPB, e impulsionou meu interesse pela percussão popular.

No entanto, apesar das boas críticas e expectativas, esta foi a última apresentação da banda “Das Calunga”. Com a mudança de Rosa Mira, vocalista, para o estado do Ceará, o fluxo de ensaios diminuiu e, embora outras pessoas tivessem sido cogitadas para serem convidadas a assumir a sua função, a banda sentiu bastante a perda daquela voz que dialogava de maneira singular com a percussão, o que resultou na dispersão de suas integrantes. Logo no início desta dispersão, “Das Calunga” recebeu um presente do poeta George Ardilles, uma poesia cujos versos ficariam guardados por anos:

“Das Calunga”
(George Ardilles)

Sou boneca, sou de pano
Sou de carne e tenho osso
Me chamaram de calunga
O meu som é um colosso

Divindade representada
Na festa dos ancestrais
Me chamaram calungueira
Vim pra recordar meus pais

Das Calunga vem tocando
Celebrando uma nação
É maracatu de fogo
A lembrar a marcação

As bonecas vem batendo
Trazendo no corpo o som
Provocando o teu silêncio
A entrar no mesmo tom

Minha mãe é a mãe África
Eu sou filha popular
Vim cantar a minha pátria
E o terreiro ver dançar

⁶¹ Instrumentos percussivos de pequeno porte, como carrilhão, queixada e prato *splash*, que são utilizados para ornamentar a base rítmica das músicas.

“Das Calunga” foi um projeto que, embora tenha servido para dar visibilidade a mulheres percussionistas, partiu de um plano que fora projetado para atingir um mercado, para acessar um espaço na cena cultural da capital paraibana e seguir confiante para fazer apresentações em outros circuitos. O grupo contribuiu de forma direta para visibilidade da atuação de percussionistas e, por conseguinte, de forma indireta para inserção de novas percussionistas no âmbito profissional à medida que tenha conseguido despertar tal interesse com suas apresentações. Alexandre Magno, enquanto produtor musical, já tinha objetivos traçados, antes mesmo de nos convidar para executar o projeto e, embora tenha adaptado algumas ideias durante o processo de entrosamento musical dos primeiros ensaios, foi ele o condutor dessa breve jornada, confiando e fazendo sempre questão de dizer o quanto de potencial a banda tinha. Houve, em primeiro plano e trazida por ele, um interesse mercadológico, com o qual compactuamos na época, entendendo a banda como um bom produto a ser oferecido ao mercado mas, inevitavelmente, nossa reunião resultou em acontecimentos para além do que prevíamos a partir da vontade de conseguir apresentações remuneradas e para além dos objetivos do produtor. Foi nesse processo de encontros e vivências que mulheres se aproximaram, puderam se (re)conhecer enquanto percussionistas e desejaram ter acesso a mais espaços de valorização dos seus trabalhos.

Nos anos seguintes nos reencontramos em outros contextos de atuação, mas algo parecido com este projeto aconteceu novamente apenas anos depois, quando a percussionista e professora Wênia Xavier começou a articular algumas percussionistas para formação de um novo grupo. “Das Calunga”, conforme descrevo no próximo tópico, ainda reverberou durante o surgimento dessa nova proposta.

3.2 “AS CALUNGAS”: ANOS INICIAIS (2012-2014)

Ainda em 2011, Wênia Xavier, percussionista paraibana, começou a articular a reunião de algumas mulheres para fazer um encontro com percussionistas e propor a realização de um projeto. Algumas que já haviam sido suas alunas, algumas que ainda eram, e outras conhecidas de outros contextos, foram sendo contatadas no intuito de

formar um grupo de percussão exclusivo de mulheres. Após a reunião acontecer e a busca por percussionistas continuar, esse grupo começou a se organizar, ensaiar e logo demandou um nome. Foi nessa época que Katiusca me fez o convite para conhecer o trabalho e ratificou minha concordância com o uso do nome, uma vez que fazia referência à banda de 2008. Com prévia autorização de todas que eram integrantes da banda, bem como do produtor Alexandre, o nome foi adaptado e, com essa nova formação e uma outra concepção, transformado em “As Calungas”. Apesar do nome semelhante, e de se tratar também de uma proposta para performances percussivas protagonizadas por mulheres, o grupo iniciado em 2012 trouxe outros aspectos relativos à sua idealização, a começar pela proposta de viabilizar protagonismos em todos os âmbitos de atuação, da criação à produção, caracterizando-se como um espaço construído visando o atendimento de objetivos acordados entre suas integrantes.

Se o nome **calunga**, em 2008, fora indicado como referência às calungas do maracatu⁶², agora também passou a abarcar deliberadamente um significado mais abrangente. **Calunga**, em várias cidades do interior nordestino, corresponde à uma boneca de pano, brinquedo artesanal, muitas vezes feita pelos próprios familiares das crianças, com estrutura preenchida por algodão ou estopa, recoberta e costurada com retalhos de tecidos. Nesse contexto, a calunga, embora também seja uma boneca, não está necessariamente associada à religiosidade de um grupo, ou mais especificamente à proteção do axé de uma Nação, ela é tomada como símbolo da época de infância de uma geração que viveu no interior do nordeste. A calunga do maracatu passa então a ser uma das referências, e não mais a única, para o uso do nome “As Calungas”. A formação do grupo nesse período contou com as integrantes Lidja Nagly, Mel Vinagre, Ane Caiana e Monalisa Lira, além de Wênia Xavier, Priscilla Fernandes e Katiusca Lamara. Outras mulheres também participaram desta fase, no entanto por um período curto. Após a escolha do nome, o primeiro ensaio fotográfico foi realizado, no mesmo local que muitos outros encontros das “Calungas” viriam a acontecer, o largo do Centro Cultural São Francisco:

⁶² Mais informações sobre as bonecas calungas, no contexto do maracatu de baque virado, podem ser encontradas no trabalho de Julia Tsezanas. TSEZANAS, Julia Pittier. **O maracatu de Baque Virado: história e dinâmica cultural**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-19072010-141500/en.php>>. Acesso em: 06 de junho de 2018.



(a)



(b)



(c)

IMAGEM 8 – “As Calungas” – Ensaio fotográfico realizado no Centro Cultural São Francisco – João Pessoa/PB⁶³

Buscando referências, tanto de técnicas percussivas quanto de estruturas rítmicas populares nordestinas, “As Calungas” desde seus anos iniciais realizaram oficinas para fortalecer parcerias e proporcionar a troca de experiências com outros grupos e profissionais. Neste sentido, através das entrevistas realizadas, é possível destacar a oficina de percussão ministrada por Léo Barbosa, realizada pelo Programa Eu Faço Cultura, da Caixa Econômica Federal, edição João Pessoa 2012; e a Oficina de Ritmos Maranhenses, ministrada por Cris Campos (MA) em 2014. A proposta do grupo logo começou a chamar atenção entre as produtoras de eventos na cidade e, ainda em 2012, a partir das propostas que começaram a ser recebidas, as percussionistas integrantes já concluíram que seria interessante ter dois formatos de

⁶³ Fonte: <<http://www.facebook.com/pg/ascalungas>>. Acesso em: 17 de maio de 2018.

apresentações, um voltado para performances na rua e outro voltado para os palcos convencionais, o que vem se mantendo até hoje, ainda que configurações diferentes de formação instrumental tenham acontecido dentro dessas duas possibilidades de performance.

“Batuque de arrasto”⁶⁴ - esse é o nome dado ao formato de apresentação das “Calungas” para ser executado em ruas ou áreas externas, onde grupo e plateia se situam no mesmo plano. Neste formato, a performance também funciona para condução da audiência de um ponto a outro do espaço, em trajeto previamente programado. O repertório é composto por blocos de estruturas rítmicas que com o passar do tempo foram aumentando em duração e complexidade. As referências para construção do repertório são buscadas em elementos percussivos da cultura popular nordestina, com destaque para o maracatu de baque virado, o coco e a ciranda, inclusive com relação à escolha dos instrumentos a serem utilizados, no caso, agbê⁶⁵, agogô⁶⁶, caixa⁶⁷ ou tarol, e alfaia⁶⁸. Foi com esta configuração instrumental que as

⁶⁴ A palavra **batuque**, originalmente, de acordo com Ari Oro (2002, p. 352), é *um termo genérico aplicado aos ritmos produzidos à base da percussão por freqüentadores de cultos cujos elementos mitológicos, axiológicos, lingüísticos e ritualísticos são de origem africana*. O uso popularizado do termo batuque por vezes invisibiliza sua origem e ligação direta com a religiosidade de origem africana, tornando-se passível de ser entendido apenas como um fazer percussivo *per se*. O termo **arrasto** designa tanto o ato de conduzir as pessoas de um lugar para outro, ao som do maracatu, como também pode se referir a um tipo de toque da linguagem musical própria desta manifestação tradicional da cultura pernambucana.

⁶⁵ **Agbê**: também conhecido como xequerê, é um instrumento percussivo formado por uma cabaça (*Lagenaria siceraria*) sem sementes e com abertura no ápice, envolta por uma malha, de barbante ou fio de nylon, com contas de sementes, búzios ou miçangas. O atrito dessas miçangas na parede da cabaça produz som semelhante ao de um chocalho. O agbê é utilizado originalmente em grupos de afoxé da Bahia e de Pernambuco e foi introduzido, em meados da década de 1990, em algumas nações de maracatu de baque virado. Ver também em anexo (p.99).

⁶⁶ **Agogô**: consiste em um instrumento de metal, formado por uma ou mais campânulas sem badalos, de diferentes tamanhos e unidas em seus vértices. O som é obtido quando as campânulas são percutidas por baquetas de madeira ou metal. Utilizado em ritos de cultos religiosos afro-brasileiros, o agogô também é encontrado nas rodas de capoeira e em formações de samba. No maracatu de baque virado, encontra-se um tipo específico, denominado gonguê, de tamanho maior e com haste propícia para apoiar o instrumento no corpo. Ver também em anexo (p.100).

⁶⁷ **Caixa**: tambor de dupla membrana, que pode ter corpo de madeira e peles de couro animal ou corpo de alumínio e peles sintéticas. O som é produzido ao se percutir a pele com baquetas que, simultaneamente, produzem a vibração de uma esteira de vários fios localizada externamente em uma de suas membranas. A afinação é feita através de um sistema ajustável de parafusos. Amplamente utilizada em bandas marciais e militares, também recebe o nome de caixa-clara e caixa-de-guerra. Presente em baterias de escolas de samba, orquestras de frevo, ternos de maracatu rural, maracatus de baque virado e outras manifestações da cultura popular brasileira, a caixa pode variar em diâmetro e profundidade, sendo conhecida como tarol quando apresenta menores proporções. Ver também em anexo (p.101).

⁶⁸ **Alfaia**: tambor símbolo do maracatu-nação, mas também presente no coco-de-roda e na ciranda, sendo nesses dois últimos denominada de bombo ou zabumba. Originalmente este tambor era confeccionado em barris de carvalho e posteriormente passou a ser feito com o tronco da macaíbeira

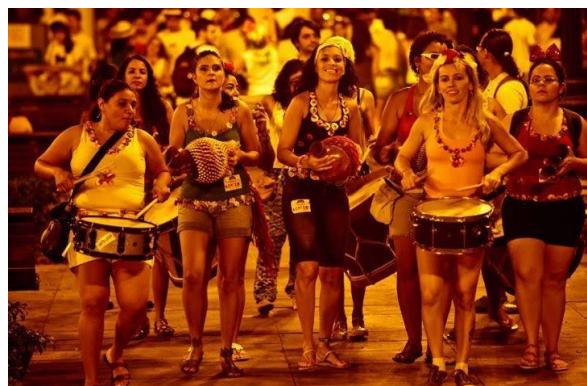
percussionistas começaram a se apresentar, em meados de fevereiro de 2012, sendo as primeiras performances realizadas nos blocos pré-carnavalescos “Caju Maluco”, “Anjo Azul”, Vai Tomar no Centro” e “Bicho de Pé”, conforme as imagens abaixo, que compõe registros dessa época:



(a)



(b)



(c)



(d)

IMAGEM 09 – “As Calungas” - Apresentações do batuque de arrasto, em 2012: (a) Bloco Caju Maluco, dia 05/02, no bairro do Bessa – João Pessoa/PB; (b) Bloco Anjo Azul, dia 10/02, no Centro Histórico – João Pessoa/PB; (c) Bloco Vai Tomar no Centro, dia 16/02, no Centro Histórico – João Pessoa/PB; (d) Bloco Bicho de Pé, dia 19/02, na praia do Poço – Cabedelo/PB⁶⁹

(*Acrocomia intumescens*), palmeira encontrada na Zona da Mata nordestina, especialmente nos estados de Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. As duas membranas, provenientes de couro bovino ou de bode, são fixadas com sistemas de amarração de cordas de sisal (*Agave sisalana*), com o apoio de um aro e um semiaro, feitos da madeira do jenipapeiro (*Genipa americana*), de cada lado do tambor. Com a popularização nacional deste instrumento, decorrente principalmente da ascensão do *mangue beat* na década de 1990, a confecção das alfaias passou por modificações seguindo o impulso gerado pela demanda de produção em série, porém não significando o abandono das formas mais antigas de fabricação. Desse modo, a madeira compensada, a pele e a corda sintéticas passaram a ser bastante utilizadas em sua confecção. A pessoa que toca alfaia costuma apresentar-se em pé e percute o tambor com duas baquetas, muitas vezes em cortejo pelas ruas. No maracatu de baque virado, a afinação da alfaia varia de acordo com cada nação, e seus tamanhos distintos dentro da mesma formação permitem a divisão de diferentes linhas rítmicas a serem tocadas, sendo a execução da alfaia de maior diâmetro, normalmente uma ou duas dentro de todo conjunto, conhecida como “bombo mestre”, tarefa de grande responsabilidade e prestígio em cada nação. Ver também em anexo (p.102).

⁶⁹ Fonte: <<http://calungas.blogspot.com.br/search/label/O%20Grupo>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

Após as primeiras apresentações, o “batuque de arrasto” passou a receber convites para outros eventos que aconteceriam depois do período de carnaval e, em muitos casos, essa procura tinha a ver com as performances que conduziam, através do batuque, o público que estava em um determinado local para outra parte do espaço onde a programação dos eventos continuaria. No entanto, outras propostas surgiram e acabaram por sugerir a materialização de uma outra disposição de apresentação, que não demorou para ser organizada.

“As Calungas” prepararam outro formato de performance, voltado para shows em palcos convencionais e passou a contar com participações de outras musicistas que executavam diferentes instrumentos. À formação percussiva, com Ane Caiana (agbê), Monalisa Lira (agbê), Mel Vinagre (pandeiro, caxixi, agogô), Wênia Xavier (congas e zabumba), Lídja Nagly (alfaia), Priscilla Fernandes (alfaia) e Katiusca Lamara (bateria), somou-se a colaboração de Bianca Nóbrega (flauta transversal) e Clara Bione (voz), além da função de violonista, assumida pela percussionista Zi Ramos. Outras mulheres também colaboraram com o grupo neste período, embora tenham participado de um número menor de apresentações, no caso, Andrea Gisele, Fabiane Marques, Reichel Dantas, Nívea Maria, Vanessa Rodrigues, Ana Cristina Perazzo e Helayne Crisitini. O repertório de palco, além de trabalhar com a musicalidade regional já presente no “batuque de arrasto”, foi incrementado com releituras de composições paraibanas. Receberam destaque nessa época, de acordo com as integrantes entrevistadas, as apresentações realizadas (1) durante o show realizado por vários artistas paraibanos em comemoração ao aniversário do músico e compositor Escurinho, em 21 de maio de 2012, no Teatro de Arena da Fundação Espaço Cultural – FUNESC, que ainda contou com participação das cantoras Eleonora Falcone e Francinete Melo; e (2) no 13º Festival Nacional de Artes de Areia (PB), ocasião na qual o grupo antecedeu o show da cantora Elba Ramalho, em 30 de agosto do mesmo ano. Abaixo, imagens registradas nesses dois eventos:



(a)



(b)

IMAGEM 10 – “As Calungas” – Anos iniciais da formação em palco: (a) Participação do show em comemoração ao aniversário do músico e compositor Escurinho, 21 de maio de 2012. À direita, a cantora Eleonora Falcone – Foto: Sonia Aguiar; (b) Apresentação no 13º Festival Nacional de Artes de Areia (PB), 30 de agosto de 2012.⁷⁰

O formato de apresentação em palco passou por diversas alterações e, à medida que as performances foram sendo avaliadas e amadurecidas pelo próprio grupo, os instrumentos harmônicos e melódicos experimentados foram entendidos como fora de prioridade para essa formação, cujo protagonismo percussivo era determinante em termos de identidade visual e musical. O grupo continuou apresentando-se em palcos, com repertório semelhante ao apresentado para o “batuque de arrasto” e participando de shows de artistas da Paraíba.

Em meados de 2014, depois de ter participado de vários blocos pré-carnavalescos nas cidades de João Pessoa e Cabedelo/PB, as integrantes vislumbraram a possibilidade da criação de um bloco próprio e, para trazer o protagonismo feminino com todo vigor, sabiam que seria interessante ter muitas mulheres compondo o batuque. Minha aproximação dessa formação se deu nesta época, quando o agendamento de uma apresentação na cidade de Pilar/PB, ilustrada nas imagens a seguir, deu impulso para procura de mais percussionistas e mostrou ser possível compor uma formação mais numerosa.

⁷⁰ Fonte: <<http://calungas.blogspot.com.br>>. Acesso em: 29 abr. 2019.



IMAGEM 11 – “As Calungas” – apresentação na cidade de Pilar/PB, 2014⁷¹

“As Calungas” já surgiu como um grupo de mulheres realizando um trabalho voltado para valorizar e dar visibilidade às percussionistas que se disponibilizassem a integrá-lo. O planejamento para alcançar o objetivo de reunir mulheres protagonizando o fazer percussivo, elaborado e executado de acordo com suas experiências, a partir de suas formas de pensar e propor ideias de divulgação, começou a se materializar e desencadeou a construção de um espaço de protagonismo hoje consolidado, no qual dezenas de mulheres participaram e continuam participando, cada vez em maior número. O grupo continua recebendo convites e participando de outros blocos da cidade, mesmo com a criação do bloco próprio. “As Calungas” tem um núcleo de integrantes que é ativo durante todo o ano, realizando oficinas em espaços formais e não-formais de ensino, pesquisando os elementos rítmicos da cultura popular nordestina e levando suas performances musicais a diversos espaços. No entanto, o bloco é a atividade que necessita de mais tempo e dedicação, com planejamento detalhado e demandando cerca de oito meses para produção de cada edição.

3.3 O BLOCO “AS CALUNGAS” (2015 – 2018)

O projeto do Bloco “As Calungas” começou então a ser materializado, em 11 de janeiro de 2015, através de oficinas abertas para mulheres, realizadas na Praça Anthenor Navarro, no Centro Histórico de João Pessoa, com o ensino de ritmos e

⁷¹ Disponíveis em: <<https://www.facebook.com/ascalungas/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

técnicas básicas de percussão, visando o desfile em cortejo pelas ruas do bairro, que é um espaço conhecido por receber brincantes e foliões durante o pré-carnaval pessoense. Desde então, o grupo recebe cada vez mais mulheres, num movimento periódico anual que começa pelo oferecimento de oficinas gratuitas de percussão, planejadas através da iniciativa voluntária de uma rede de colaboração que é fundamentada na educação musical não-formal, chegando ao seu ápice na performance do Bloco “As Calungas”. Ao viabilizar o encontro de mulheres, que passam por diferentes enfrentamentos cotidianos, com a oferta de um espaço onde juntas podem se fortalecer, todo o processo de planejamento e produção do bloco tem a mulher que toca percussão em lugar de protagonismo, em âmbito público, e sinalizando sua emancipação dos lugares destinados à mulher pelo patriarcado musical.

3.3.1 PREPARATIVOS E ACORDOS

Desde sua primeira edição, o Bloco “As Calungas” mantém a proposta de dar oficinas de percussão, a fim de agregar mulheres que tenham vontade e disponibilidade de participar dos encontros, onde o ensino de percussão é realizado visando a apresentação do bloco na “Quinta-feira das Flores”. A cada ano, com meses de antecedência do início das oficinas, é feito um planejamento buscando estruturar o formato dos encontros, as demandas de materiais e infraestrutura, o calendário de atividades e definir os encaminhamentos que ficarão sob responsabilidade de cada integrante.

Embora cada edição apresente novas expectativas e desafios, alguns aspectos se mantém e acabam por caracterizar o funcionamento do bloco. O planejamento de atividades inclui momentos de formação complementar, que se somam tanto à educação musical já presente na trajetória de algumas integrantes, como às vivências compartilhadas em grupo. Nestes momentos de formação interna ocorrem compartilhamento e troca de experiências entre as calungas, a partir de atuações desenvolvidas em suas pesquisas individuais ou demandadas coletivamente pelo próprio grupo. Além das trocas internas, também são convidadas outras pessoas para

realizarem oficinas, sempre de acordo com o calendário de atividades pré-definido. Essa capacitação interna, que inclusive ocorre desde os anos pré-bloco, visa aprofundar o conhecimento sobre determinadas técnicas para instrumentos percussivos ou acerca de elementos da cultura popular com enfoque nos aspectos da performance percussiva. Tais momentos, com desdobramentos variados, muitas vezes inspiram e ajudam a compor ideias que convergirão para a montagem do arranjo de ritmos executados durante o bloco. De acordo com as informações do *blog*⁷² do grupo e as entrevistas concedidas para esta pesquisa, é possível citar os momentos de formação complementar, listados no quadro 2, todos realizados em João Pessoa, desde 2015, ano inicial do bloco As Calungas:

ANO	TEMA	MINISTRANTE
2015	Maracatu de Baque Virado	Tambores Dumundo/PE
	Cacuriá	Daniella Gramani
	Maracatu de Baque Virado ⁷³	Éder O Rocha
	Samba de Roda	Harue Tanaka
	Ritmos mineiros	Rosenilha Fajardo
	Ritmos baianos	Wênia Xavier
2017	Percussão	Gilú Amaral
	Ritmos Afro-cubanos	Karen Gomez
	Técnicas para tambores de mão	Victor Ramalho
	Arranjos Percussivos	Elizangela Garcia
	Baque da Nação Estrela Brilhante de Igarassu	Gutemberg Bezerra
	Baque da Nação Estrela Brilhante do Recife	Rayssa Neves
	Baque da Nação Leão Coroado	Ângela Gaeta

QUADRO 2 – “As Calungas” – Oficinas internas

Após meses de dedicação, planejamento e estudos, as oficinas abertas começam a ser oferecidas e, à medida que a divulgação aumenta, por parte das próprias participantes, convidando familiares, amigas e conhecidas, o número de oficinandas vai crescendo. Desde os preparativos para a terceira edição, foi decidido

⁷² Disponível em: <<http://calungas.blogspot.com.br>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

⁷³ Esta oficina foi realizada com o objetivo de arrecadar verba para suprir despesas do grupo, contando com a participação de não integrantes das “Calungas”.

que seria necessário o estabelecimento de uma data limite para a chegada de novatas, visto que o conteúdo a ser abordado para execução do repertório é extenso e carece de acompanhamento e o maior número de ensaios possível. Além disso, é preciso se ter uma previsão do número de participantes para se pensar detalhes da organização, como número de camisas a serem confeccionadas e infraestrutura para o funcionamento das oficinas e do bloco. O grupo disponibiliza um formulário *on-line*⁷⁴ para realização de inscrições, no qual as interessadas já indicam seu instrumento de preferência, dentro das opções oferecidas para compor a formação do bloco: agbê, agogô, caixa e alfaia. Embora umas das recomendações dadas pelas “Calungas” seja a permanência, até o dia do bloco, no instrumento com o qual começou a desenvolver a prática percussiva durante as oficinas, algumas participantes, principalmente as que nunca vivenciaram tocar tais instrumentos, trocam de naipe ainda nos primeiros encontros, seja por maior interesse ou por se considerarem mais aptas para execução de um determinado instrumento.

Para os preparativos da primeira edição do Bloco “As Calungas”, foram realizados ensaios abertos, na Praça Anthenor Navarro – bairro do Varadouro. Segue abaixo dois registros desse momento inicial, quando o número de participantes estava começando a amentar e a sequência de estruturas rítmicas estava sendo, pela primeira vez, passada pelas integrantes do grupo para as mulheres que tinham interesse em participar do bloco.



(a)



(b)

IMAGEM 12 – “As Calungas” – Ensaio aberto para primeira edição do bloco: (a) encontro na Praça Anthenor Navarro – Foto: Sonia Aguiar; (b) naipe de caixas, com Luana Flores à esquerda e eu à direita, sob a liderança de Wênia Xavier⁷⁵

⁷⁴ Formulário de inscrição para as oficinas 2017/2018 disponível em: <<https://goo.gl/FuC3wj>>. Acesso em: 06 de junho de 2018.

⁷⁵ Imagem (b) de autor desconhecido.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/ascalungas/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

A partir da segunda edição, quando os encontros passaram a ser realizados no Centro de Vivências da UFPB, a metodologia para as atividades foi sistematizada, passando a seguir uma estrutura básica, que é avaliada e adaptada a cada nova edição. As oficinas abertas basicamente englobam dinâmicas de recepção e acolhimento; espaço para comunicados importantes; exercícios de alongamento e aquecimento; ensaio por naipes, onde as “Calungas” enquanto facilitadoras do processo de aprendizagem, indicam detalhes para a prática, observando com atenção o desenvolvimento individual das oficinandas; ensaio geral; e lanche coletivo. Alguns desses momentos foram registrados e encontram-se ilustrados nas imagens seguintes. Duas formas de arrecadação de verba financeira para manutenção das atividades são a venda de camisetas para o bloco, além da caixinha que é exposta durante as oficinas para receber doações voluntárias. O conteúdo abordado nos encontros segue uma sequência, previamente sistematizada, de estruturas rítmicas que compõem o repertório do bloco, sendo esse conteúdo apresentado gradativamente, no decorrer das oficinas.



(a)



(b)



(c)



(d)



IMAGEM 13 – “As Calungas” – Oficinas abertas: (a) Aquecimento e alongamento, facilitado por Rayssa Neves; (b) Apresentação de estruturas rítmicas; (c) Reunião do naipe de agbês; (d) Reunião do naipe de agogôs; (e) Reunião do naipe de caixas; (f) reunião do naipe de alfaias. Fotos: Elizangela Garcia.

Conforme o dia do bloco se aproxima, também são ensaiadas as movimentações que a formação em bloco terá que fazer, como as curvas durante caminhadas, de modo que o grupo organicamente se mantenha organizado em todo trajeto que será percorrido no dia do bloco. A função de apitar, alertando as oficinandas para inícios e finalizações, mudanças de estruturas rítmicas e convenções, além das movimentações para mudanças de posicionamento durante a caminhada do bloco, é compartilhada entre as integrantes, de forma que se tenha pelo menos uma referência com apito em cada naipe. Esse é um acordo que parece refletir a organização coletiva e não – hierárquica do grupo.





IMAGEM 14 – “As Calungas” – Uso do apito: (a) Katiusca Lamara; (b) Priscilla Fernandes; (c) Taline Rangel. Fotos: Elizangela Garcia.

É importante comentar que algumas presenças masculinas já contribuíram ou ainda contribuem para realização das atividades do grupo. Os colaboradores que acompanham e apoiam as “Calungas”, sejam amigos ou familiares, assumem tarefas sob a coordenação delas e fora do âmbito da prática musical, como fazer registros fotográficos, transportar equipamentos, controlar o acesso do público a determinados ambientes; à exceção de Braga Xavier, que em muitos momentos auxiliou, tocando base harmônica ao violão, na adequação das tonalidades de músicas às diferentes vozes que são apresentadas pelas “Calungas”. Este músico também deu melodia e harmonia aos versos de George Ardilles⁷⁶, feitos ainda em 2008, marcando a consolidação de um hino para o bloco, que é cantado com a base rítmica que faz referência à ciranda. Na imagem abaixo, os registros de Braga Xavier, Thiago Martins e Beto Jorge, colaboradores durante atividades do grupo.



IMAGEM 15 – “As Calungas” – Colaboradores: (a) Braga Xavier - Foto: Sônia Aguiar; (b) Thiago Martins e Beto Jorge⁷⁷.

⁷⁶ ver página 56.

⁷⁷ Imagem (b) de autor desconhecido.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/ascalungas/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

O “hino das Calungas”, assim como a composição “Batuquê”, de Ane Caiana, com estruturas rítmicas baseadas na percussão das brincadeiras de ciranda e coco de roda, são duas das canções que compõe o repertório das Calungas e que são ensaiadas durante as oficinas abertas.

Para auxiliar a memorização de estruturas rítmicas trabalhadas durante as oficinas, as integrantes das “Calungas” gravam, editam e disponibilizam vídeos⁷⁸ para as oficinandas. Nesses vídeos, que contam com uma integrante de cada naipe, é executada a sequência tal qual o repertório do bloco, contando ainda com a manulação para o instrumento legendada em alguns casos. As *calungas* respondem positivamente pois passam a entender melhor suas evoluções nos instrumentos, assim como o que precisam melhorar, aproveitando essa ferramenta didática de acordo com a flexibilidade de seus horários. Também são marcados horários extras de encontro dos naipes, em outros dias da semana, de acordo com as demandas das oficinandas, que acabam criando vínculos afetivos ainda mais fortes. Algumas mulheres aproveitam alguns dos encontros e conseguem obter renda extra, vendendo produtos a quem possa interessar, como lanches e artesanatos. Todas se ajudam.

Alguns eventos específicos precedem a realização do Bloco “As Calungas” e servem como “esquenta” para o dia do bloco. Nesses momentos, as oficinandas começam a sentir a responsabilidade de fazer uma apresentação em público e são incentivadas pelas integrantes do grupo a saber lidar com a expectativa antes das performances. A depender da data, apenas uma parte do repertório, que já tenha sido ensaiada, é executada. Nessas apresentações iniciais, o posicionamento das mulheres pode não seguir a formação em fileiras, característica do bloco, buscando ainda manter o contato visual direto das participantes entre si. Podemos destacar alguns desses momentos, também ilustrados na imagem 17, que marcam a preparação para o bloco e que aparecem registrados nas imagens em seguida:

- **Ensaios em outros espaços:** as “Calungas” buscam espaços que possam recebê-las para realização de ensaios, normalmente em ambientes abertos ao público em geral;

⁷⁸ Exemplos desse material podem ser visualizados no canal do youtube “Batuque Calungas”. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC7OcipNwk-UsWd86LrdL_kw/about?disable_polymer=1>. Acesso em: 06 de junho de 2018.

- **Lançamento do estandarte:** evento no qual o novo estandarte é inaugurado. Para a IV edição do bloco, foi realizado no dia 13 de janeiro de 2018, um momento importante para divulgação e para a prática daquelas que iriam se apresentar na quinta-feira das flores. No bairro Castelo Branco III, próximo à UFPB, precisamente no Bar do Contorno, o evento se deu com estrutura semelhante ao que se planejava para o bloco: concentração das calungas, posicionamento dos naipes, saída em cortejo numa trajetória que circundou a quadra do local onde encontrava-se o palco para apresentação após a volta completa. A proximidade da quinta-feira das flores provocou muitos sorrisos, de felicidade, de ansiedade, de gratidão pela vivência de trocas mútuas em contínuo aprendizado;

- **Prévia do bloco:** faz parte da etapa final das oficinas



IMAGEM 16 – Bloco “As Calungas” – Encontros que antecedem o dia do bloco: (a) ensaio aberto, ano IV; (b) lançamento do estandarte, ano IV – na foto, as porta-estandartes, da esquerda para direita, Juliana Lima, Talita Monteiro, Mônica Pimentel, Nara Souza; (c) ensaio aberto, ano III⁷⁹; (d) prévia do bloco, ano IV – Foto: Leandro Cunha

⁷⁹ Imagens (a), (b) e (c), de autor desconhecido.

Disponíveis em: <<https://www.facebook.com/ascalungas/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

São vários meses de ensaios gerais, ensaios de naipes, reuniões, onde a empolgação aumenta à medida que a data do bloco se aproxima, proporcionando a criação de uma atmosfera de união entre as mulheres participantes. Na página do grupo no *facebook* e nos grupos de comunicação via *whats app*, todas acompanham a contagem regressiva, lembrada em publicações diárias.

3.3.2 QUINTA-FEIRA DAS FLORES

A quinta-feira das flores é o dia oficial de saída do Bloco As Calungas, integrando o pré-carnaval da cidade, na qual, além do cortejo realizado com as calungas, apresentam-se artistas convidados e são homenageadas mulheres que inspiram e são referência para as percussionistas. Depois de meses de preparos, a culminância das oficinas abertas chega trazendo ao Centro Histórico de João Pessoa dezenas de mulheres que se emocionam do início ao fim da noite.

Assim como o número de integrantes do bloco aumenta a cada ano, o número de pessoas que comparecem para assistir e participar do evento também cresce, preenchendo a rua Braz Florentino e suas proximidades, no centro histórico da cidade. Esse ponto de encontro, mais conhecido como Beco Cultural da Cachaçaria Philipéia, é o local onde ocorrem a concentração, as homenagens e as apresentações de palco, desde a primeira edição do bloco. O Casarão Philipéia, localizado por trás da Cachaçaria, serve como ponto de apoio para organização do bloco, sendo utilizado para guardar instrumentos, para concentrar as Calungas e para recepcionar os artistas convidados, em camarins montados em suas dependências. Abaixo, um quadro que deflagra o aumento do número de participantes de acordo com as edições do bloco:

EDIÇÃO	ANO	INÍCIO DAS OFICINAS	QUINTA-FEIRA DAS FLORES	NÚMERO DE PARTICIPANTES
I	2015	11.01.15	24.02.15	30
II	2016	20.12.15	04.02.16	45
III	2017	30.10.16	23.02.17	59
IV	2018	01.10.17	08.02.18	86

QUADRO 3 – Bloco “As Calungas” – Informações gerais

O uso do tecido de chita⁸⁰ como marca da identidade visual foi uma característica incorporada ao bloco “As Calungas”. É um tecido que compõe a proposta da quinta-feira das flores, comprovada nas imagens abaixo, com estampas florais coloridas, geralmente de fácil aquisição pois tem preço acessível e pode ser encontrado em qualquer loja de tecidos da cidade.



IMAGEM 17 – Bloco “As Calungas”: (a) e (b), ano I, 2015⁸¹; (c) e (d), ano III, 2017 – Fotos: Renato Ramalho.

A sequência do repertório apresentado durante o cortejo do bloco segue a ordem listada a seguir, compondo um arranjo de estruturas rítmicas que faz referência a distintos gêneros musicais e a elementos rítmicos de manifestações da cultura popular brasileira:

- Bloco rítmico I: cavalo-marinho; baque de aruenda; salsa; afoxé
- Bloco rítmico II: samba-reggae; samba duro; funk

⁸⁰O tecido de chita é tipicamente encontrado na decoração e composição de vestimentas de várias manifestações tradicionais da cultura popular brasileira.

⁸¹Disponíveis em: <<https://www.facebook.com/ascalungas/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

- Bloco rítmico III: baques do maracatu de baque virado
- Bloco rítmico IV: momentos de destaque para cada naipe
- Bloco rítmico V: ciranda; coco

O grupo atualiza este repertório a cada edição do bloco, porém fazendo pequenas modificações, de modo que se possa aproveitar o conhecimento rítmico já apreendido pelas participantes nas edições anteriores.

Desde o segundo ano, em cada edição o bloco presta homenagem a uma determinada mulher paraibana, trazendo a inspiração e referência de artistas da cultura popular, registradas nas imagens 18, 19 e 20. Até o ano de 2018 foram homenageadas as mestras Dona Lenita (*in memorian*); Vó Mera; e Dona Têca do Coco do Mestre Benedito, todas com importante trabalho desenvolvido em suas comunidades e de reconhecida atuação para continuidade de atividades voltadas à valorização e divulgação da cultura popular paraibana.⁵

É através da participação nas atividades das “Calungas” que muitas mulheres passam a conhecer as manifestações da cultura popular paraibana, desencadeando o aumento pelo interesse nessas expressões e a crescente valorização de suas mestras e mestres.



(a)



(b)



(c)

IMAGEM 18 – Bloco “As Calungas” - Homenagem, ano II – Dona Lenita: (a) arte visual⁸²; (b) Registro de Dona Lenita (in memorian)⁸³; (c) ao centro, Mestra Ana do Coco de Roda Novo Quilombo, filha de Dona Lenita, participando da segunda edição do bloco⁸⁴.



(a)



(b)



(c)

IMAGEM 19 – Bloco “As Calungas” - Homenagem, ano III – Vó Mera: (a) arte visual; (b) durante visita à oficina aberta⁸⁵; (c) durante realização do bloco em sua homenagem – Foto: Renato Ramalho.

⁸² Disponível em: <<https://www.facebook.com/ascalungas/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

⁸³ Disponível em: <<https://www.museudopatrimoniovivo.com/single-post/2015/04/25/Brincantes-se-despedem-de-Dona-Lenita>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

⁸⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/ascalungas/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

⁸⁵ Disponíveis em: <<https://www.facebook.com/ascalungas/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.



IMAGEM 20 – Bloco “As Calungas” - Homenagem, ano IV – Dona Teca: (a) arte visual⁸⁶; (b) Registro de apresentação do Coco de Roda e Ciranda do Mestre Benedito⁸⁷; (c) Dona Teca em conversa com integrantes das “Calungas”

3.3.3 “ME CHAMARAM DE CALUNGA”

É comum entre as participantes do bloco que se refiram umas às outras como *calungas*. Acontece uma apropriação do termo, que marca o sentimento de grupo instaurado durante os preparativos do bloco e que, mesmo reconhecendo um corpo fixo de integrantes como responsável pelo planejamento e realização de todas as atividades, agrupa as dezenas de mulheres em uma só formação, onde todas performam com seus instrumentos percussivos, vestimentas floridas e prazer de fazer parte de cada edição. Após a realização do bloco o grande grupo de *calungas* continua

⁸⁶ Imagens (a) e (c) disponíveis em: <<https://www.facebook.com/ascalungas/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

⁸⁷ Disponível em: <http://cabedelo.pb.gov.br/portalturismo/manifestacoes_populares.asp>. Acesso em: 29 abr. 2019.

conectado e é ocasionalmente chamado para se apresentar em outros eventos. Embora uma pequena dispersão aconteça no intervalo de uma edição para a seguinte, os vínculos criados continuam a se fortalecer e extrapolar os limites do bloco, através da criação de parcerias de trabalho e fortalecimento de amizades.

O número de *calungas* continua aumentando e a “quinta-feira das flores” já está consolidada no calendário pré-carnavalesco da cidade de João Pessoa/PB, bem como já é amplamente divulgado e reconhecido o trabalho de iniciação de percussionistas mulheres realizado pelo grupo através das suas oficinas abertas de percussão.

Participei do bloco de 2015 a 2018, porém devido a um problema de saúde não pude ir para “quinta-feira das flores” na segunda edição, embora estivesse presente em toda preparação para ela. Ao término desta dissertação, mais uma edição já havia sido realizada, em 2019. Como mudei de cidade e não pude participar das oficinas abertas, não fui autorizada a participar do bloco pois, de acordo as integrantes, algumas estruturas rítmicas tinham sido rearranjadas, o que demandaria a presença durante as oficinas.

CAPÍTULO 4

“BATUCANDO O BATUQUÊ”



*algo que seja sem sentimentos,
sem paixão,
não é para nós a revolução.*

CAPÍTULO 4

“BATUCANDO O BATUQUÊ”

A partir da investigação realizada, apresento estratégias que se destacam na atuação do trabalho realizado pelo grupo percussivo “As Calungas” para inserção de mulheres na prática percussiva. Tais estratégias são criadas e reconfiguradas coletivamente, buscando considerar a experiência de cada integrante e a vivência coletiva possibilitada principalmente pela realização de cada edição do bloco “As Calungas”. Diante dessas estratégias de inserção, que integram as atividades do grupo “As Calungas”, aponto fatores resultantes delas, reconhecendo que outros desdobramentos também podem surgir para além dos que estão elencados a seguir.

As mulheres que têm acesso às atividades do grupo, antes mesmo de participarem, já tem a possibilidade de ressignificação do fazer percussivo no que diz respeito à visibilidade da mulher neste campo. Poder ter referências que permitam a compreensão da prática percussiva como não limitada ou dependente de gênero, por meio da visualização de mulheres percussionistas em ação, pode ser um despertar para o interesse pelo aprendizado dos instrumentos. A própria existência do grupo já é, em si, uma estratégia de inserção que subsidia o pensamento de que “se ela pode eu também posso”, ainda que saibamos que nem todas as mulheres tem as mesmas chances de realizar algum anseio pelo aprendizado musical. Logo, **divulgar as atividades e apresentações do grupo**, principalmente aquelas que fazem parte da realização do “Bloco As Calungas”, além de proporcionar um aumento da visibilidade da mulher percussionista, tanto de forma geral como no contexto local, favorece o interesse de mulheres à iniciação na prática percussiva. As percussionistas, sejam iniciantes ou veteranas, integrantes e colaboradoras do grupo ou participantes do bloco, assumem a gerência de seus anseios musicais, contrariando imposições do patriarcado musical, que oferece a esfera pública às mulheres apenas para atividades que remetam simbolicamente a expressão de características ditas femininas (GREEN 2001, p.25), o que frequentemente aponta a percussão como escolha não indicada para elas. As palavras apontadas por participantes do bloco como representativas para o ato de tocar percussão enquanto mulher remetem ao universo de significados

que tal prática pode assumir: liberdade, empoderamento, determinação, força, realização, aprendizagem, socialização e terapia.

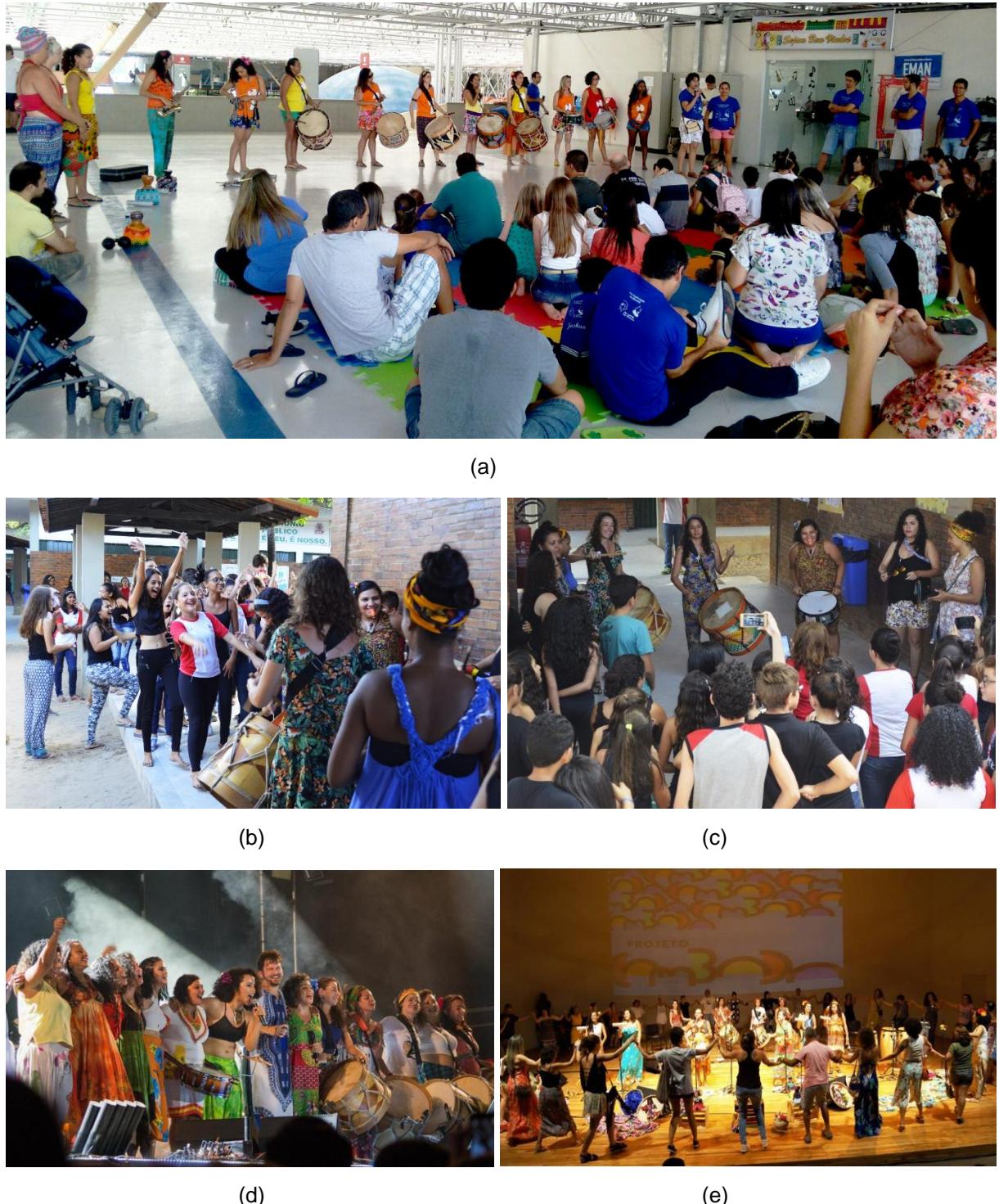


IMAGEM 21 – Estratégias de inserção - Visibilidade: (a) Apresentação para turmas de Musicalização Infantil, na Escola de Música Anthenor Navarro, 2015; (b) e (c) Recepção das “Calungas” para apresentação na Escola Municipal de Ensino Fundamental Aruanda, 2017; (d) Participação das “Calungas” em festival de âmbito nacional, 2018; (e) Apresentação na Fundação Espaço Cultural José Lins do Rêgo FUNESC/PB, 2018 - Foto: Rafaela Rodrigues.⁸⁸

⁸⁸ Imagens (a), (b), (c) e (d) disponíveis em: <<https://www.facebook.com/ascalungas/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

Todas as entrevistadas afirmaram que, no início de suas carreiras, buscavam referências de mulheres percussionistas, mas deparavam-se com a pouca divulgação ou invisibilização de forma geral. A reação da audiência em diferentes locais da cidade e do estado, como mostrado na imagem 23, é de receptividade e reconhecimento do trabalho. Uma das conquistas que impulsionou a divulgação das atividades do grupo foi o convite do cantor Saulo Fernandes⁸⁹ para participação das “Calungas” em seu show realizado em janeiro de 2018, ilustrado na imagem 23(d), gerando reconhecimento midiático em torno das percussionistas que, assim como várias atrações nacionais, apresentaram-se para um público de milhares de pessoas. Legitimadas pelo público e com espaço em meios de comunicação garantido, “As Calungas” difundem a imagem da mulher na percussão e colaboram diretamente para o fortalecimento de espaços que propagam o fortalecimento das percussionistas.

Ainda que outros fatores possam contribuir para participação nas oficinas abertas, **garantir o acesso gratuito ao ensino de percussão** certamente favorece a chegada de mulheres de diferentes realidades socioeconômicas da cidade. De acordo com os dados coletados, 64,3% das participantes do bloco começaram a tocar percussão no espaço de oficinas oferecido pelas Calungas e 50% frequentam apenas este espaço de ensino. A gratuidade é um fator que favorece a aproximação e posterior vinculação às atividades do grupo, sendo uma característica que acompanha a trajetória do “Bloco As Calungas” desde o seu surgimento, em 2015. A única colaboração financeira que é pedida às participantes é a compra da camiseta que usarão no bloco, cujo rendimento gerado serve para manutenção da infraestrutura necessária para que as oficinas e o próprio bloco ocorram. De forma voluntária, as participantes também podem colaborar com o grupo levando itens para compor a mesa de lanche que é servida ao final de cada oficina ou deixando doações em uma caixinha determinada que fica exposta durante as atividades.

Para garantir a permanência de todas que iniciam a prática ao longo das oficinas, assim como ocorre dentro do próprio grupo, a atenção para demandas específicas passa a fazer parte dos espaços de atividades, configurando também um lugar para **acolher coletivamente**. Receber filhos e filhas; abrir espaço para aquelas que levam

⁸⁹ Mais informações sobre a participação das “Calungas” no show do cantor Saulo Fernandes estão disponíveis em: <<https://g1.globo.com/pb/paraiba/fest-verao/2018/noticia/chamar-as-calungas-e-um-jeito-de-pedir-licenca-diz-saulo-sobre-convite-no-fest-verao-paraiba.ghtml>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

produtos, de comida a artesanato, e aproveitam a oportunidade para adquirir renda extra; e, por diferentes meios, incentivar as participantes, são ações que criam um ambiente de união que extrapola o ensino de percussão, o que torna a reunião dessas mulheres um potente encontro para criação de vínculos e afetos que podem continuar além das oficinas, ensaios e apresentações.

Assegurar o protagonismo da mulher também nas etapas de criação e planejamento, além da realização da prática percussiva, com uma estrutura pensada por mulheres e para mulheres, pode garantir um espaço que considere a realidade do grupo e de suas participantes, incluindo o estabelecimento de parcerias que se consolidam ao longo do tempo. Na imagem abaixo, colaboradoras do grupo em momento de concentração coletiva antes de apresentação.



IMAGEM 22 – Estratégias de inserção – Protagonismo: momento de concentração antes de apresentação, integrantes com Raabe Catarine, Francinete Melo, Gláucia Lima e Maria Alice, cantoras, 2018 – Foto: Rafaela Rodrigues.⁹⁰

Após o início de cada período de oficinas, conforme as participantes se envolvem e buscam aprimorar o que vem aprendendo semanalmente, as integrantes das “Calungas” passam a **acompanhar de perto as iniciantes**. Os encontros extras, feitos separadamente por naipes de acordo com a disponibilidade das integrantes, começam a ocorrer e nesses momentos, assim como nos inícios de cada oficina, os

⁹⁰ Imagens disponíveis em: <<https://www.facebook.com/ascalungas/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

detalhes são trabalhados de acordo com a prática de cada participante, onde as percussãoistas podem apoiar e colaborar com a evolução do aprendizado de cada uma. A cada edição, aquela que era iniciante no ano anterior, tem abertura para passar o que aprendeu para novas participantes, o que garante a valorização do que já foi trabalhado e perpetua o ato contínuo de ensinar/aprender.



IMAGEM 23 – Estratégias de inserção - Acompanhamento: (a) e (b) naipe dos agbês; (c) e (d) naipe dos agogôs; (e) naipe das caixas; (f) naipe das alfaias.⁹¹

⁹¹ Imagens disponíveis em: <<https://www.facebook.com/ascalungas/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

Ao trazer para primeiro plano o protagonismo feminino, a luta por direitos e pela conquista de espaços, a união e o acolhimento coletivo em prol da emancipação da mulher e a ampliação do acesso ao ensino de percussão para mulheres, “As Calungas” abordam pautas feministas mesmo sem tomá-las como premissa. As integrantes concordam que o objetivo principal do grupo é incentivar a prática percussiva e, ao longo das entrevistas, relataram que já houve uma certa cobrança por parte de feministas militantes para que o grupo assumisse ou levantasse mais enfaticamente a bandeira do feminismo, chegando a questionar a legitimidade de suas ações devido à não associação direta com o movimento. De fato, nem todas as integrantes se declaram ou se reconhecem enquanto feministas, por isso o consenso de não afirmarem que o grupo é feminista. No entanto, esse não parece ser um ponto que inferioriza os seus objetivos, muito pelo contrário, é uma característica que torna possível o direcionamento para compreensão do **empoderamento enquanto processo** tanto do ponto de vista individual como coletivo.

Em acordo com as palavras de Glória Anzaldúa,

Devemos adquirir consciência da nossa situação antes de podermos efetuar mudanças internas, que, por sua vez, devem preceder as mudanças na sociedade. Nada acontece no mundo “real” a menos que aconteça primeiro nas imagens em nossas mentes. (ANZALDÚA 2005, p. 714)

No decorrer desta pesquisa, algumas integrantes passaram a se afirmar feministas, além das que já o faziam, processo que também ocorre com as participantes do bloco e que, há alguns anos, aconteceu comigo. “As Calungas” proporcionam um espaço onde as trocas de experiências ampliam o significado atribuído ao feminismo, uma vez que feministas e mulheres que não se identificam feministas compartilham vivências e saberes provenientes de diferentes realidades, como uma rede de empoderamento cujo elo é a prática percussiva. Não se espera que todas sejam feministas, mas sim que todas estejam unidas. A despeito de quem acredita poder definir o que é feminismo ou o que é ser feminista, o grupo continua desempenhando um papel fundamental na disseminação da discussão sobre a prática percussiva realizada por mulheres.

Ao constatar as interligações entre os grupos de percussão exclusivamente femininos, as parcerias firmadas em torno do fazer percussivo, bem como a ampliação do interesse pela iniciação à prática percussiva comprovada pelo aumento do número

de participantes das oficinas abertas, é possível compreender “As Calungas” como um ponto de encontro consolidado no que diz respeito à visibilização da mulher na percussão, na capital paraibana, sendo tal grupo um lugar de convergência para inserção de mulheres no campo percussivo. “As Calungas” destaca-se localmente como um grupo que, além de possibilitar o protagonismo da mulher no fazer percussivo, contribui ativamente para manutenção de uma rede de mulheres que, entre várias possibilidades de convergências, encontram na percussão um meio catalisador no processo de empoderamento. Das oficinas de percussão à apresentação em bloco pré-carnavalesco próprio, as percussionistas que formam o grupo oferecem suporte para outras mulheres aprenderem instrumentos mas também extrapolam esta finalidade, viabilizando vivências que deflagram a criação de vínculos afetivos e trocas de experiências, articulando resistência cotidianamente e, por todas essas vias de atuação, comunicando que “lugar de mulher é onde ela quiser”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“As Calungas”, grupo percussivo formado exclusivamente por mulheres, mostrou-se um ponto de encontro consolidado no que diz respeito à visibilização da mulher percussionista na capital paraibana, sendo um lugar de convergência para inserção de mulheres no campo percussivo, muitas vezes ainda considerado um espaço masculinizado na música.

Visando alcançar outras possibilidades de divulgação do trabalho de percussionistas paraibanas, ainda no começo de 2017, submeti um projeto para gravação do álbum “Nossos tambores, nossas regras!”, o qual foi selecionado de acordo com o edital 03/2016, um prêmio de incentivo do Fundo Municipal de Cultura - FMC, lançado pela Fundação Cultural de João Pessoa – FUNJOPE. Considerando os limites orçamentários disponibilizados pelo edital, foi elaborada uma planilha de atividades, contando com os processos de pré-gravação (ensaios e preparação para gravação), produção (gravação) e pós-produção (edição, prensagem e show de lançamento em evento público) do álbum. O projeto foi selecionado e contará com a participação dos grupos As Calungas, Coco das Manas e AjaMulher, cumprindo o objetivo de trazer o protagonismo feminino na percussão através da visibilidade desses trabalhos, compostos exclusivamente por mulheres. Apesar da importante atuação desses grupos para a cena cultural da cidade, também relevante política e socialmente, tendo em vista as atividades desempenhadas e a rede de colaboração criada por e entre essas mulheres, até o término desta pesquisa nenhum desses três grupos havia gravado suas composições em estúdio profissional. Minha colaboração, neste projeto, será acompanhar todas as etapas necessárias para a concretização do álbum “Nossos tambores, nossas regras!”, buscando a construção de uma produção musical pensada coletivamente, a partir das demandas e expectativas de cada grupo. A gravação das faixas será realizada no estúdio Peixe Boi e está prevista para ocorrer no segundo semestre de 2019.

Outra conquista que fortalecerá a continuidade do grupo e suas atividades, além de possibilitar novos desdobramentos, é a recente seleção na qual as Calungas foram contempladas com o Prêmio Minc de Culturas Populares, um instrumento do Ministério da Cultura que pretende reconhecer iniciativas que fortalecem e dão

visibilidade a atividades culturais de todo o Brasil. Com esse prêmio alguns desejos e expectativas, gerados pelas demandas do grupo, muitas vezes arcadas pessoalmente pelas próprias integrantes, começam a delinear uma possível mudança no que diz respeito a melhoria de infraestrutura e manutenção de atividades básicas.

Atualmente, os ensaios das Calungas continuam sendo realizados às quartas-feiras, na Capelinha do Centro de Vivências da UFPB, das 17h às 19h, quando também aproveitam para ter conversas relativas ao planejamento de atividades, como, por exemplo, encaminhar a construção coletiva de parâmetros para gestão financeira do grupo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vilênia Venâncio Porto. **Somos todas margaridas: um estudo sobre o processo de constituição das mulheres do campo e da floresta como sujeito político.** Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. 2015. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281133>>. Acesso em: 27 ago. 2018.

ALMEIDA, Camila Lessa de. **As condições de trabalho das percussionistas da Banda Didá.** Dissertação (Mestrado em Saúde, Ambiente e Trabalho) – Universidade Federal da Bahia. 2013. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/272021728/As-Condicoes-de-Trabalho-Das-Percussionistas>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

ANZALDÚA, Glória. La conciencia de la mestiza – Rumo a uma nova consciência. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000300015/7726>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). **Música em Debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008.

BARBOSA, Marise Glória. **Pulsando junto: Caixearas do Divino e sua música dispórica**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, 2015.

BOMM, Angélica; NUNES, Caroline Govari. O feminino retratado na cena brasileira de rock'n'roll: uma discussão de gênero. **Anais do I Congresso Internacional de Estudos do Rock**. Cascavel, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/4770278/O_feminino_retratado_na_cena_brasileira_de_rocknroll_um_estudo_de_g%C3%A3Aner>. Acesso em: 29 abr. 2019.

BRITO, Viviane Maria de. **Mulheres que tiram jóias da caixa: tradição do Maranhão tocada pelas Caixearas do Divino no Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2014. Disponível em:

<<http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2014/2014-viviane-brito.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

CARDOSO, Cláudia Pons. **Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras**. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7297/1/Outrasfalas.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

CHANG, Heewon. Autoethnography: Raising Cultural Consciousness of Self and Others. In **Methodological Developments in Ethnography (Studies in Educational Ethnography)**. WALFORD, Geoffrey (ed.). Emerald Group Publishing Limited, v. 12, p. 207-221, 2007. Disponível em: <<https://www.emeraldinsight.com/doi/pdfplus/10.1016/S1529-210X%2806%2912012-4>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

CUNHA, Laura Cardoso. Feminaria Musical II: O que (não) se produz sobre música e mulheres no Brasil nos Anais dos encontros das associações musicais brasileiras. In. **Anais da 18ª REDOR**, Universidade Federal de Pernambuco, Recife – PE, 2014. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/index.php/18redor/18redor/paper/viewFile/678/843>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

DIGÓN REGUEIRO, Patricia. Género y música. **Música y educación**, Madrid, v. 41, p. 29-54, 2000.

FUNCK, Susana Bornéo. Linguagens e narrativas. In: **Linguagens e Narrativas**. Vol I – Desafios Feministas. FUNCK, Susana Bornéo; MINELLA, Luzinete Simões; ASSIS, Gláucia de Oliveira (Org.). Tubarão: Gráfica Copiart Editora, p. 21-29, 2014. Disponível em: <<http://www.mulheresprogressistas.org/AudioVideo/Desafios%20feministas%20vol%201%20Linguagens%20e%20narrativas.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

FUNCK, Susana Bornéo; MINELLA, Luzinete Simões; ASSIS, Gláucia de Oliveira. Desafios feministas. In: **Linguagens e Narrativas**. Vol I – Desafios Feministas. FUNCK, Susana Bornéo; MINELLA, Luzinete Simões; ASSIS, Gláucia de Oliveira (Org.). Tubarão: Gráfica Copiart Editora, p. 11-20, 2014. Disponível em: <<http://www.mulheresprogressistas.org/AudioVideo/Desafios%20feministas%20vol%201%20Linguagens%20e%20narrativas.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá”: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX.

Per Musi, Belo Horizonte, n. 28, p. 176-191, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992013000200014&script=sci_abstract&tlang=pt>. Acesso em: 29 abr. 2019.

GREEN, Lucy. **Música, género y educación** [Music, gender and education]. Trad. Pablo Manzano, Madrid, Ed. Morata, 2001 [1 ed. 1997].

GROSFOGUEL, Ramón. Descolonizar as esquerdas ocidentalizadas: para além das esquerdas eurocêntricas rumo a uma esquerda transmoderna descolonial. In: **Revista Contemporânea**, v. 2, n. 2, p. 337-362, 2012. Disponível em: <<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/86>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, p. 115-147, 2008. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/rccs/includes/download.php?id=982>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

GROSSI, Miriam Pillar. Feministas Históricas e Novas Feministas no Brasil. **Antropologia em primeira mão**. Florianópolis, p. 01-34, 1998.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**. n. 5, p. 7-41, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. [Teaching to transgress - Education as the practice of freedom]. Trad. Marcelo Brandão Cipolla, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

KOSKOFF, Ellen. **A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender**. Chicago: University of Illinois Press, 2014.

KOSKOFF. Ellen. Gender, Power and Music. In **The Musical Women: An International Perspective**. ZAIMONT, Judith Lang (ed.). Vol. III – 1986-1990. New York: Greenwood Press, p. 769-788, 1991.

LAVILLE, Christian.; DIONNE, Jean. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

LIMA, Telma Cristiane Sasso de; MIOTO, Regina Celia Tamaso. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. **Revista Katálysis**. Florianópolis, v. 10, n. esp., p. 37-45, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rk/v10nspe/a0410spe.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

LIMA, Patrícia Geórgia; OLIVEIRA, Jailma Maria; ALBERNAZ, Lady Selma. Maracatu e bumba-bois: onde estão as mulheres?. **Intratextos**, v. 4, n. 1, p. 181-200, 2012. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intratextos/article/view/2097/3380>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

LIRA, Adriana do Nascimento. **De Severina Xique Xique à Locadora de Mulher: representação do gênero feminino nas músicas de forró**. Monografia (Especialização em História Cultural) – Guarabira: UEPB, 2012. Disponível em: <<http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/1644/1/PDF%20-20Adriana%20do%20Nascimento%20Lira.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

LÜHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. **Música em Perspectiva**, v. 7, p. 7-25, 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/musica/article/download/41501/25451>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

LÜHNING, Angela; ROSA, Laila. Música e cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais. In: ALVES, Paulo César (Org.). **Cultura: múltiplas leituras**. São Paulo; Salvador. EDUSC; EDUFBA, p. 319-348, 2010.

MARITAN, Monique Luca. Cena e subversão no carnaval: o maracatu rural e a recente presença feminina nessa expressão artística. **Revista Arte da Cena**, v. 3, n. 2, p. 31-40, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/47743>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Ukitsapai - o ciúme/inveja na música e nos rituais Wauja. **Revista Anthropológicas**, v. 17(1), p. 67-80, 2006. Disponível em: <<http://www.revista.ufpe.br/revistaanthropologicas/index.php/revista/article/view/66>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

MOREIRA, Talitha Couto. Música, gênero e ritual: estudos brasileiros. **Revista Feminismos**, v. 1, n. 2, 2013. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/29947/17708>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

MOREIRA, Talitha Couto. **Música, Materialidade e Relações de Gênero: Categorias Transbordantes**. Dissertação (Mestrado em música – etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-8ZUG4E/disserta_o_talitha_couto_moreira.pdf?sequence=1>. Acesso em: 29 abr. 2019.

MOURA, Adriano Carlos de; BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de M. A mulher no maracatu rural: uma análise semiótica. **Acta Semiótica et Lingvistica**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, v. 21, n. 1, p. 96-110, 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/actas/article/view/30822/16233>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

NASCIMENTO, Sarah Rodrigues do. **A força política de um feminismo hardcore: um estudo sobre a atuação político-cultural de mulheres na cena punk feminista também conhecida como o movimento Riot Girrls**. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais). Universidade Federal Fluminense, Campos dos Goytacazes, 2015. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/5500/1/TCC-SARAH-RODRIGUES-UFF-2015.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Orgs.). **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/3>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Tavares de. **Cultura de Matriz Afro-brasileira: um estudo à luz da história de vida de Vó Mera mestra da cultura popular de João Passoa-Paraíba**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal da Paraíba, 2019.

OLIVEIRA, Sofia Araújo de. Cultura Popular e o Maracatu Rural: trilhando o caminho do espetáculo. **CULTUR – Revista de Cultura e Turismo**, ano 5, n. 1, p. 58-70, 2011.

PAREDES, Julieta. El feminismocomunitario: la creación de un pensamiento próprio. **Corpus**, v. 7, n. 1, p. 1-9, 2017. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/corpusarchivos/1835>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

PÉREZ, Josep Martí I. Música y género entre los jóvenes barceloneses. **Anais do II Congresso da Sociedade Ibérica de Etnomusicologia**. Santiago de Compostela: SlbE, 1998. Disponível em: <<http://digital.csic.es/bitstream/10261/38624/1/JMart-1998-M%C3%BAAsica%20y%20g%C3%A9nero%20entre%20los%20jovenes%20barcelones....pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 27, p. 7-18, 2013.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: perspectivas para o campo da etnomusicologia. **Claves**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, n. 2, p. 87-98, 2006a. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/claves/article/view/2719>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. A performance musical como fenômeno sociocultural: uma abordagem no universo musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros. **Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. ANPPOM, 2006b. Disponível em: <https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM_02_Com_Etno/sessao04/02COM_Etno_0402-058.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2019.

RAGO, Margareth. Feminizar é preciso: por uma cultura filógina. **São Paulo em Perspectiva**, v. 15, n. 3, p. 58-66, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300009>. Acesso em: 29 abr. 2019.

RECK, André Müller. **Práticas musicais cotidianas na cultura gospel: um estudo de caso no ministério de louvor Somos Igreja**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/6976>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento: Justificando, 2017.

ROCHA, Lourdes de Maria Leitão Nunes. **Feminismo, gênero e políticas públicas: desafios para fortalecer a luta pela emancipação**. Documento eletrônico. VII Jornada Internacional de Políticas Públicas. Universidade Federal do Maranhão, 2015. Disponível em: <<http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2015/pdfs/mesas/movimento-de->>

mulheres-e-feministas_experiencias-e-anticipacoes-concretas.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2019.

RODRIGUES, Fernanda Gomes. **O grito das garotas**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/2483>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

ROSA, Laila. **As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada**. Tese (Doutorado em etnomusicologia). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9151>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

ROSA, Laila. Pode performance ser no feminino? **Ictus**. Salvador: PPGMUS/UFBA, v. 11, n. 2, p. 1-14, 2010. Disponível em: <http://www.academia.edu/6911862/Pode_performance_ser_no_feminino>. Acesso em: 29 abr. 2019.

ROSA, Laila; IYANAGA, Michael; HORA, Eric; SILVA, Laurisabel; MORAES, Luciano Medeiros de; ALCÂNTARA, Neila; ARAÚJO, Sheila. Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Orgs.). **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, p. 110-133, 2013. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/book/3>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vortex**, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 25-56, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/887>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **PLURAL: Revista de Pós-Graduação em Sociologia da USP**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/plural/issue/view/10117>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

SARKISSIAN, Margaret. "Gender and Music". In: MYERS, Helen (Ed.). **Ethnomusicology: an introduction**. New York: W. W. Norton. p. 337-348, 1992.

SAWIN, Patricia E. "Performance at the Nexus of Gender, Power, and Desire: Reconsidering Bauman's Verbal Art from the Perspective of Gendered Subjectivity as Performance". **The Journal of American Folklore**, v. 115, n. 455, p. 28-61, 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/542078>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

SEGATO, Rita Laura. **Santos e daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetípica**. Brasília: Ed. da UnB, 1995.

SILVA, Jéssica Helena da. **A tradição reinventada: memórias sobre o pertencimento e o empoderamento das mulheres nos Maracatus Nação de Recife**. Anais do XII Encontro Regional Sudeste de História Oral. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017. Disponível em: <http://www.sudeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1508113631_ARQUIVO_ATradicaoReinventada.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2019.

SILVA, Julieta Ferreira da. **Estéticas e políticas do revivalismo da sanfona em Portugal (1976-2015)**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Aveiro, 2015. Disponível em: <http://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/RCAP_22a5d0c05c77d1491c7502048f42e8ef>. Acesso em: 29 abr. 2019.

SOUZA, Aline Ribeiro Quintanilha de. **Nossa bandeira é nosso peito: gênero, corporalidade e política na Marcha das Vadias**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Antropologia, Niterói, 2015. Disponível em: <<http://ppgantropologia.sites.uff.br/wp-content/uploads/sites/16/2016/07/ALINE-RIBEIRO-QUINTANILHA-DE-SOUZA.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

STONE, Ruth. **Theory for ethnomusicology**. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008.

TSEZANAS, Julia Pittier. **O maracatu de Baque Virado: história e dinâmica cultural**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-19072010-141500/en.php>>. Acesso em: 06 de junho de 2018.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgêneridade como normatividade**. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19685>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. Autoetnografia: uma alternativa conceitual. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 37, n. 4, p. 57-72, 2002. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/issue/view/698>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. **Música em Contexto**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília. Ano 1, n. 1, 107-122, 2007. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/236618826_Por_uma_nova_musicologia> . Acesso em: 29 abr. 2019.

WALSH, Catherine. **Pedagogías Decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir e (re)vivir**. Serie Pensamiento Decolonial. Ecuador: Editora Abya-Yala, 2017. Disponível em: <<https://ayalaboratorio.com/2018/03/31/catherine-walsh-pedagogias-decoloniales-praticas-insurgentes-de-resistir-reexistir-e-reviver/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

ANEXO A - Agbê



(a)



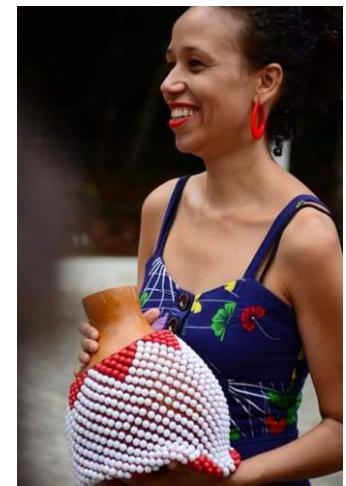
(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)

(a) Fonte: <<http://casasonoradrums.blogspot.com>>;

(b) Fonte: <<https://www.paimaneco.org.br>>;

(c) (e) e (g): Fonte: <<https://www.facebook.com/ascalungas>>;

(d) Foto: Andrea Gisele;

(f) Foto: Renato Ramalho

ANEXO B - Agogô



(a) Fonte: <<https://espadadeogum.blogs.sapo.pt>>;

(b) Fonte: <<https://www.concamusic.com.br>>;

(c) Fonte: <<http://www.ccta.ufpb.br/intrum/contents/categorias/idiофones/agogô>>;

(d) (e) (f) e (h): <<https://www.facebook.com/ascalungas/>>;

(g) Foto: Renato Ramalho;

ANEXO C - Caixa



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)

- (a) Fonte: <<https://www.musicacenter.com.br>>;
 (b) Fonte: <<http://rhythmandspice.co.uk/>>;
 (c) Fonte: <<https://www.percussion4u.co.uk>>;
 (e) Foto: Andrea Gisele;
 (d) (f) (g) Fonte: <<https://www.facebook.com/ascalungas/>>.

ANEXO D - Alfaia



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)

(a) Fonte: <https://www.pikbee.com/tag/instrumentospercussivos>;

(b) Fonte: <https://toratambores.wordpress.com/produtos/cascos-solidos/>;

(d) Foto: Andrea Gisele;

(c) (e) e (f): Autoria desconhecida, disponíveis em: < <https://www.facebook.com/ascalungas/> >.