

ENSINO DE PERCUSSÃO PARA MULHERES: REFLEXÕES SOBRE GÊNERO E MÚSICA

Autora

Miriane Borges Valle

miriane.borges@unesp.br

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp)

Data de Submissão: 24/02/2020

Data de Aprovação: 07/05/2020

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre o ensino musical para mulheres através de estudos de gênero na música, enfatizando a percussão, que ainda é considerada um meio massivamente masculino. Para tanto, foram reunidos autoras e autores que tratam desse tema e mostram como foi construída essa invisibilidade histórica. Posteriormente, é apresentado o estudo de caso do curso Tambores Femininos de Mbeji e do Bloco das Pombagira, grupos formados por mulheres que escolheram aprender percussão num contexto exclusivamente feminino. Este estudo traz a dinâmica de funcionamento e de relacionamento das integrantes desses grupos entre si e com o aprendizado de percussão.

PALAVRAS-CHAVE

Percussão. Representatividade. Estudos de gênero. Ensino musical.

ABSTRACT

This article proposes a reflection about musical teaching for women through gender studies in music, emphasizing the percussion, which is still considered a massively masculine area. Therefore, authors who deal with this theme were brought together to show how this histo-

rical invisibility was built. After, it showed the case study of the course Tambores Femininos de Mbeji e do Bloco das Pombagira, groups formed by women who chose to learn percussion in an exclusively feminine context. This study brings out the dynamic of operation and relationship from the members of these groups, showing how they interact among themselves and with the percussion's learning.

KEYWORDS

Percussion. Representativity. Gender studies. Musical teaching.

INTRODUÇÃO

Este trabalho surge a partir de inquietações pessoais que me afligiam enquanto percussionista: por que, enquanto mulheres, somos cada vez mais numerosas no meio percussivo, porém pouco reconhecidas? Por que muitas vezes precisamos da opinião de um homem para legitimar nosso trabalho? Por que nossa presença em grupos artístico-musicais é motivo de espanto?

Começo trazendo uma breve amostra do papel da mulher na percussão, baseada na revisão bibliográfica sobre estudos de gênero na música. Nestes materiais, foi possível encontrar registros da invisibilidade históri-

ca das musicistas, assim como a criação de mitos para impedir o seu acesso à percussão (FIGUEIREDO, 2009; COOK, 1998; GREGORY, 2012; ROBERTSON, 1989; THEODORO, 2008).

Na segunda parte, realizo, nessa linha, o estudo de caso do grupo Mbeji, do curso Tambores Femininos de Mbeji: Percussão para Mulheres e do Bloco das Pombagira, grupo de mulheres que se unem em combate ao machismo através da prática musical. Fui a campo com a intenção de conhecer quem são essas mulheres que querem tocar percussão e o porquê da escolha desta grande família de instrumentos. Para tanto, realizei o acompanhamento das atividades, compreendendo a dinâmica deste grupo, anotando as minúcias deste processo em um diário de campo e compilando a etnomusicografia vivenciada naquela coletividade.

BREVE PANORAMA DA PARTICIPAÇÃO FEMININA NA PERCUSSÃO

Ao longo da história, sobretudo no Ocidente, os papéis femininos e masculinos foram sendo construídos e bem definidos pela sociedade. Aos homens, atribui-se o que é objetivo, racional, posições de tomada de decisão e poder e as atividades públicas.

Às mulheres, é atribuído o que é sentimental, subjetivo, atividades privadas, como cuidado do lar e da família. (FIGUEIREDO, 2009, p. 41-42).

A partir da Idade Média, no que se refere à música ocidental, a Igreja era quem detinha e disseminava o saber, de modo que esse conhecimento circulava somente entre os homens e era proibido às mulheres. Desse modo, foi construída uma história escrita por, para e sobre homens, de forma a se ter registros escassos da participação feminina no meio musical. Muitas mulheres tiveram que usar pseudônimos ou identidades neutras para conseguir ganhar espaço e terem suas obras publicadas (COOK, 1998; GREGORY, 2012).

No século XIX, a formação musical fazia parte da instrução das moças burguesas. Porém, somente atividades ditas femininas como o canto e o piano lhes eram ensinadas, às quais demonstravam sua desenvoltura para o entretenimento familiar em saraus, reuniões, ou seja, atividades no âmbito privado, sendo vedada ou ignorada a aprendizagem de outros instrumentos ou técnicas de composição (ROMERO, 2010, p. 3).

Em relação à percussão, essa invisibilidade só aumenta. Ao assistir concertos de orquestras ou ir a manifestações populares,

religiosas ou não, é raro encontrar mulheres tocando instrumentos percussivos. Ainda existe uma crença de que é necessário usar força para tocá-los e, por isso, são instrumentos mais adequados aos homens.

Segundo Carol E. Robertson (1989), existe uma convicção de que, em algumas culturas ancestrais, o poder das mulheres está ligado à espiritualidade e o dos homens às questões da força, como supostamente seria o caso da execução musical em tambores, o que leva os homens a impedirem que as mulheres toquem e se tornem ainda mais poderosas.

[...] os homens argumentam que as mulheres, dada a sua capacidade para conceber vida, possuem uma grande força e, portanto, devem manter-se afastadas de outras formas de poder que lhes proporcionariam a capacidade de controlar por completo a vida e a fertilidade de uma comunidade. Naqueles casos em que a música se mantém afastada das mulheres porque proporciona vias de conhecimento que os homens desejam reservar para si, as restrições no desenvolvimento da performance geralmente referem-se ao uso de determinados instrumentos - às vezes tambores e, mais frequentemente, flautas associadas a imagens fálicas ou a mugidos de touros¹. (ROBERTSON,

¹ Texto original: [...] “los hombres argumentan que las mujeres, dada su capacidad para concebir vida, poseen una gran fuerza y por tanto deben manten-

1989, p. 387-388, tradução da autora).

Nos cultos religiosos de matriz africana, como no candomblé, “o cargo de alabê, responsável por tocar e cantar para os Orixás nas festas, é masculino, escolhido entre os ogãs² da casa, por conta dos mitos, que ordenam a ordem e a contraordem social dos terreiros” (THEODORO, 2008, p. 163).

Porém, apesar dos tambores dos terreiros serem dominados por homens, a mitologia iorubá trata de que o surgimento do tambor batá veio de uma mulher:

O MITO DO TAMBOR BATÁ

Segundo a professora e dançarina Inacyra Falcão dos Santos (2002) o tambor Batá é o fio condutor do movimento, se ligando a Ayán, símbolo do fogo, princípio vibrante. Explica ainda que, segundo os mitos, nos primórdios da civilização, não existia nada parecido com o tambor na cidade de Oyo-Oro. Ali morava

erse alejadas de otras formas de poder que les proporcionarían la capacidad de controlar por completo la vida y la fertilidad de una comunidad. En aquellos casos en los que la música se mantiene alejada de las mujeres porque proporciona vías de conocimiento que los hombres desean reservarse para ellos, las restricciones en el desarrollo de la performance suelen referirse al uso de determinados instrumentos – a veces tambores y, más frecuentemente, flautas asociadas a imágenes fálicas o a bramidos de toros”.

² Ogã é a terminologia empregada no culto para designar, entre outras, a função de tocador de atabaques e cantor. O Alabê é um ogã de grau iniciático mais elevado.

uma mulher chamada Ayántoke, mas todos a chamavam de Ayán. Esta mulher não tinha filhos e andava sozinha pelo mato, sempre carregando um pedaço de madeira oco. Um dia, viu uma pele de bode e pensou que poderia cobrir as extremidades da madeira que carregava e tirar um som. Porém, quando ela batia no couro com um pedaço de pau ele rasgava. Ela insistiu várias vezes no seu intento, tendo usado até um pedaço de couro em forma de tira para bater nas extremidades do tronco, sem sucesso. Um dia, quando tentava mais uma vez, Exu apareceu e deu-lhe tiras de couro de veado e disse que amarrasse com firmeza o couro no tronco. E foi nesse momento que o tambor emitiu um som melodioso. Ayán começou a tocar o tambor por toda a cidade e as pessoas corriam para ouvi-la, muito surpresos, porque nunca tinham ouvido nada igual. Ayán passou a ganhar muitos presentes. Xangô – orixá do trovão – rei da cidade, quando a ouviu tocar, convidou-a para morar no palácio. Ela tornou-se a tocadora oficial do palácio de Xangô. Todos sabiam que ela não podia ter filhos, mas também sabiam que, mais cedo ou mais tarde, ela teria um filho, já que qualquer mulher estéril que entrasse no palácio de Xangô se tornava fértil. E assim foi... Ayán casou-se com Xangô e logo teve um filho que foi chamado de Aseorogi. Ela passou toda a arte de tocar e construir o tambor para o seu filho Ayán que é, até hoje, o nome

dado a todos os membros de uma família cultuadora do tambor, entre os povos iorubá. (SANTOS apud THEODORO, 2008, p. 163-164).

Baseados neste mito, o papel de tocadores nos terreiros ficou a cargo dos homens. Rodrigo C. S. Gomes (2013), em sua pesquisa sobre o samba na Pequena África do Rio de Janeiro, destaca que na casa das Tias Baianas³ o samba e a religião se misturavam, de modo que quem tocava no terreiro eram as mesmas pessoas que tocavam no samba, ou seja, apenas homens ao tambor, enquanto às mulheres era reservado o papel de coro, “às palmas, aos improvisos versados ou instrumentos mais leves de percussão, como agogô, prato-e-faca, reco-reco e, mais raramente, ao pandeiro” (GOMES, 2013, p. 186).

Gomes (2013) também fala da influência das Tias Baianas no meio musical no início do século XX e sobre como eram atuantes como compositoras, instrumentistas e cantoras, além do trabalho de cuidar da casa e da comida para os festejos familiares da época.

Nei Lopes, ao entrevistar Marinho da

³ Mulheres negras vindas da Bahia para o Rio de Janeiro em inícios do século XX, matriarcas com forte liderança nas comunidades precursoras do samba carioca. Entre elas as de maior renome são: Tia Ciata, Tia Perciliana, Tia Carmen do Ximbuca, entre outras.

Costa Jumbaba, neto de Tia Ciata, questiona se as mulheres faziam partido-alto em sua casa. Segue a resposta do sambista:

Fazia! Ah! Era a Mariquita, Sinhá Velha... Maria Adamastor era uma grande sambista, que fazia grandes sambas, compreendeu? A minha tia, por exemplo, a Mariquita, tocava muito pandeiro, compreendeu? Ela às vezes em casa, só brincando, fazia um grande partido-alto. Só com um pandeiro e os cantos. Mas tinha muita senhora que naquele tempo..., por exemplo, a minha tia Pequena, por exemplo, era grande. Sinhá Velha, que era minha tia também. E tinha as moças, em casa, inclusive a minha irmã Lili. Tinha a afilhada da minha tia, a Cicinha; tinha a Ziza, que era filha da... era minha prima; e era essa gente toda, minha família era muito grande. (LOPES apud GOMES, 2013, p. 184).

Gregory (2012), ao analisar a presença feminina em oficinas carnavalescas no Rio de Janeiro, nota que apesar de haver uma equiparação no número de homens e mulheres, elas ainda preferem instrumentos como o agogô e o chocalho, deixando instrumentos marcantes no samba, como o repique e o surdo, para os homens. Isso faz com elas não consigam uma posição de destaque no grupo e não participem de outras atividades realizadas pelos blocos, que muitas ve-

zes envolvem remuneração para os músicos. Ou seja, no momento da profissionalização, os homens tomam a frente, o que aumenta a disparidade entre os gêneros.

Outro exemplo de participação feminina são as caixeiras do Divino, em São Luís, no Maranhão. A festa do Divino Espírito Santo faz parte da tradição católica e ocorre no domingo de Pentecostes. As sacerdotisas que comandam a festa são as caixeiras do divino, que são mulheres geralmente negras e idosas, que são responsáveis por tocar a caixa do divino e cantar toda a liturgia do ritual. As caixeiras são dos poucos exemplos de mulheres ritmistas no meio das comunidades-terreiros (THEODORO, 2008).

ESTUDO DE CASO: TAMBORES FEMININOS DE MBEJI

Ao conversar com minha orientadora⁴ sobre a vontade de pesquisar algum tema que envolvesse a questão da desigualdade de gênero e a percussão, ela me indicou um grupo chamado Mbeji. Segundo a descrição

⁴ Prof.^a Dr.^a Marianna Francisca Martins Monteiro, orientadora da pesquisa de Iniciação Científica de minha autoria “Ensino de Percussão para Mulheres: uma perspectiva feminista”, durante os anos de 2018 e 2019, financiada pela Reitoria da Unesp através do edital 04/2018 – PROPe.

encontrada no canal do Youtube:

Mbeji, do Kimbundo, língua Banto, traz como significado Lua, ancestralidade feminina. Um coletivo intercultural de pesquisa de musicalidades e partituras corporais de origem brasileira afro ameríndia, afrolatina, que aportam nossa reconexão com a Ancestralidade através de diálogos rítmicos. Inspirado no Sagrado e Profano feminino e suas essências, o grupo apresenta músicas de culturas tradicionais encontradas nas religiões de matriz afro brasileiras, músicas de Magia, Feitiçaria, Encantarias e cantigas de ritos que em sua maioria são conduzidas por mulheres. (MBEJI, 2019).

Ariane Molina, uma das fundadoras do Mbeji, é quem promove o curso Tambores Femininos de Mbeji: Percussão para Mulheres. Este curso proporciona a prática de percussão através dos tambores (atabaques) e do canto, não sendo necessário conhecimento musical prévio. São vivenciadas práticas musicais de afro religiosidade, tanto Bantus quanto Iorubás⁵: Congo de Ouro, Cabula, Jongo, Ijexá, entre outras, além de fortalecer os laços femininos.

⁵ Os termos Bantu e Iorubá (ou Yorubá) referem-se a dois grandes troncos etno-linguísticos aos quais correspondem traços culturais de povos oriundos da região Congo-Angola e da África Ocidental, respectivamente.

Contextualizando o espaço

Entrei em contato com Ariane Molina, fundadora do grupo e professora de percussão e comecei a frequentar as aulas em setembro de 2018. A sede das aulas era nos Tambores Zé Benedito, loja e ateliê localizado no bairro de Pinheiros em São Paulo, que aconteciam às quartas-feiras das 20h às 22h e aos sábados das 14h às 16h.

Uma dificuldade enfrentada por quem ensina e aprende percussão é ter os instrumentos necessários. Como o local das aulas era uma loja de instrumentos de percussão, existia disponibilidade de atabaques e congas. No dia em que cheguei, elas haviam conseguido um empréstimo/doação de dez atabaques da Escola de Samba Vai-Vai (escola que Ariane Molina conheceu quando morou no bairro da Bela Vista), mas a turma de quarta-feira sempre tinha um número muito grande de participantes e, em algumas semanas, era necessário continuar ainda a usar os tambores da loja.

A sala utilizada para as aulas era pequena, com o espaço preparado com iluminação à luz de velas, incensos, plantas e ervas espalhadas e água e comidas que as alunas levavam. Havia pomadas terapêuticas, que uma delas produzia e deixava ali para passar

entre um toque⁶ e outro, para quem sentisse dor ou incômodo. Era criado um ambiente acolhedor, intimista e, em certo ponto, com um traço místico, diferente de uma aula de percussão comum, onde geralmente se tem um ambiente mais formal.

A aula sempre começava com um aquecimento físico. Durante esse aquecimento era o momento em que se conversava sobre assuntos extramusicais dos mais diversos, como por exemplo, os próximos eventos do Bloco das Pombagira, astrologia, ciclo menstrual, questões sobre feminismo e machismo, etc.

Outros pontos que gostaria de salientar são sobre alguns valores que são disseminados dentro do grupo. Ariane Molina sempre fala sobre seu respeito pelas mulheres mais velhas, como ela diz: “as que vieram antes” ou “as maiores”, como aprendeu em Cuba. Em um certo momento, ela sugeriu que as alunas levassem suas mães para participar das aulas, algo que infelizmente não se concretizou, acredito que pelos compromissos do Bloco. Outro ponto são as mulheres do grupo que tem filhos, que são sempre incentivadas a levarem suas crianças, em especial as me-

⁶ Aqui a palavra toque aparece tanto no sentido do ato de tocar os tambores com as mãos, quanto como sendo os ritmos que são tocados para cada orixá ou entidade.

ninas. Também foi criada uma rede de troca, venda e compra de produtos e serviços oferecidos pelas alunas. Ariane Molina permite que as mulheres divulguem seus trabalhos como uma forma de fortalecimento.

Ensino dos ritmos

Como as aulas têm por base a cultura afro-brasileira, a transmissão de saberes acontece através da oralidade. Até o momento, nas aulas do Mbeji, este foi o principal recurso utilizado para a difusão do conhecimento, tanto dos toques quanto das cantigas. Segundo Paradiso (2011):

O terreiro de candomblé é um espaço no qual se perpetuam tradições milenares através da palavra. Esta religião de matriz africana não possui livro sagrado, sendo os conhecimentos adquiridos do mais velho ao mais novo, de boca em boca, como os griots, velhos contadores de histórias da África. (PARADISO, 2011, p. 29).

Como dito anteriormente, somente aos homens é permitido aprender e tocar os toques no Candomblé. Por conta disso, Ariane Molina aprende as cantigas e ritmos “de ouvido”, como se diz no meio musical. Ela decora os ritmos e cantigas quando vai a terreiros, toca quando chega em casa e passa às alunas em aula.

Logo quando comecei a acompanhar as aulas, os ritmos mais trabalhados eram o Ijexá, o Congo de Ouro e o Jongu, com suas variações. Com o desenvolvimento das meninas, em especial em 2019, começou-se a aprofundar o estudo em outros ritmos, como a Cabula, o Adarrum e o Bravum. Estes dois últimos são encontrados no candomblé brasileiro, porém, devido à ida de Ariane Molina à Cuba em 2017, também são trabalhados em sua versão caribenha. São cantadas cantigas de orixás, como Iemanjá, Oxum, Ogum, Exu, e da entidade que dá nome ao bloco, a Pombagira, da qual trataremos mais à frente.

Analisando a dinâmica da aula, é possível encontrar uma linha didática que Ariane Molina segue: apresentar o toque médio e o toque agudo (tapa, slap), especificando a fôrma da mão para tirar cada toque e o quanto é preciso levantá-la para se obter o tônus necessário para que a pele do tambor vibre adequadamente. Após essa introdução de como obter som do tambor, começa-se a marcar o tempo da música com estralo dos dedos, sempre cantando a clave do ritmo⁷, através de “sílabas” rítmicas, que consistem em imitar o som do tambor com a voz - processo bem comum no meio percussivo, seguida da demonstração do toque ao tambor.

⁷ Clave é o padrão rítmico básico que caracteriza cada ritmo.

Esse processo ocorre em todos os ritmos que são apresentados.

Bloco das Pombagira

O Bloco das Pombagira surgiu como um desdobramento do show do Mbeji. Nele, são entoadas cantigas de exaltação à figura da Pombagira, uma entidade da Umbanda escolhida para dar nome ao Bloco, por ser uma alegoria do que não se enquadra nos estereótipos do que o patriarcado espera de uma mulher.

Quando comecei a participar das aulas, não havia uma separação evidente do que era ensaio do Bloco e o que era aula de percussão. Ou seja, as alunas automaticamente participavam da agenda de apresentações do Bloco. Já em 2019 houve de fato uma separação, com um horário específico oferecido, geralmente sábado ou domingo das 14h às 18h, uma vez por mês, e cobrado à parte, mas com descontos para as alunas das aulas regulares e gratuidade para mulheres negras.

Com esta divisão, foi possível ampliar o conteúdo oferecido nos ensaios. Diógenes Gomes (conhecido como Dee Macaco), companheiro de Ariane Molina, começou a dar cursos intensivos voltados à prática de instrumentos e ritmos de escola de samba. Além dos atabaques, as alunas puderam ter contato com repiniques, caixas e surdos.

Para auxiliar o aprendizado, Ariane Molina disponibiliza uma playlist privada no YouTube com as canções entoadas nos ensaios.

As cantigas sobre a Pombagira enaltecem seu caráter desafiador, livre, sua liberdade sexual, como podemos ver nesses exemplos:

Arreda, homem! / que aí vem mulher /
Arreda, homem! / que aí vem mulher /
Ela é a Pomba-Gira / Rainha do cabaré /
Tranca-Rua vem na frente / Pra mostrar quem ela é / Ela é a Pomba-Gira / Rainha do cabaré

Tem perfume no ar / a Pombagira chegou /
que cheirinho gostoso / que'ssa casa ficou /
Ai é ela! / Essa casa tá com jeito dela /
Ai é ela! / mais cheirosa e muito mais bela

Mentira, mentira, sim / tu enganas as mulheres /
não tente mentir pra mim / eu sou Maria Padilha, senhora da noite /
rainha da encruzilhada / mentira, me diz que sim.

Além dessas cantigas, também são tocadas músicas de exaltação a Exu e funks cariocas.

O Bloco também tem um hino próprio, composto por Girlei Miranda, sambista, integrante do Ilú Obá de Min e amiga de Ariane Molina, tocado no ritmo de Congo de Ouro. A letra é a seguinte:

Bate o tambor de couro / Tem um pedido que eu tenho que lembrar (2x) / Cigana

ê! Cigana! / Eu me ajoelho é no pé da sua cama / Te dou vestido, charuto e moeda / O que você pedir pra nossa vida melhorar (2x).

Devido ao preconceito ligado à figura desta entidade, usá-la como símbolo exalta a contestação a que o grupo se propõe.

Sobre o papel das Pombagiras:

[...] as diversas Pomba-giras: Maria Padilha, Sete-saias, Cigana-da-estrada e muitas outras, são consideradas, na umbanda, como eguns e chamadas de entidades. Estão mais ligadas às ruas, às encruzilhadas, aos caminhos, à ordem e à desordem, estando em todo lugar e a toda hora. São a força de ligação entre os homens e as divindades. Não são diabos, nem demônios, não possuem rabo, chifre e nem usam tridentes! As Pomba-giras não usam biquínis nem minissaias; no seu tempo essas vestimentas não existiam! Não possuem coroa, pois não são rainhas! Os Exus e suas companheiras são entidades ambíguas, pois mostram-se amigas, mas são também traiçoeiras, interesseiras. Em compensação, se bem agradadas, criam uma relação de reciprocidade com o homem. (KILEUY; OXAGUIÁ, 2009, p. 227).

Já Maria Elise Rivas, ao falar sobre a desconstrução do estereótipo feminino causado pela Pombagira, diz:

Trate-se de uma questão central no comportamento ritual da pombagira e que

gera desconforto. Porque ela escancara de forma até caricatural o fato de as mulheres também possuírem desejo sexual. As pombagiras não demandam que as mulheres escondam seus desejos e sua agressividade (entenda-se aqui, em primeiro lugar, agressividade no sentido de conquistas, depois também como violência). Elas não impõem às mulheres que se escondam nos espaços privados, mas sim encorajam-nas para que saiam da condição de passividade, incitam-nas a serem ativas no processo biopsicossocial. Desse modo, as pombagiras as provocam e, por consequência, provocam os valores morais impostos pelas religiões de matriz judaico-cristã. Elas desmoralizam, elas corrompem, elas aviltam e desonram a figura das mulheres ditas de boa moral [...] (RIVAS, 2015, p. 80).

O figurino do Bloco são as cores tradicionais ligadas à Pombagira, que são vermelho e preto. Em apresentações maiores, Ariane Molina também sugere o uso de roupas com paetês e brilhos.

As alunas do Bloco

Durante as aulas, era muito interessante notar o quanto as mulheres se conectavam e criavam uma rede de apoio em diversos aspectos. Não há espaço para qualquer tipo de competição, seja no aspecto social ou no musical. Todas estão em pé de igualdade, e buscam se ajudar mutuamente.

Um exemplo de sororidade⁸ foi quando uma das integrantes teve sua casa queimada em um incêndio acidental. Algumas colegas foram ao seu encontro e se dispuseram a ajudá-la de alguma forma. O Bloco também fez uma pequena apresentação beneficente, com verba totalmente destinada à integrante.

Com diversas profissões é permitido que quem quisesse divulgasse e vendesse seus produtos e serviços nas aulas. Já foi possível encontrar desde cosméticos, como cremes para as mãos, até leitura de tarô, mandalas astrológicas e comidas veganas, além de outros tantos itens variados.

Tive a oportunidade de entrevistar oito alunas⁹, entre dezembro de 2018 e julho de 2019. Este número é baixo, comparado ao número de mulheres que passaram pelas aulas, mas por ter decidido entrevistá-las pessoalmente, ponderei que um menor número de entrevistadas facilitaria a organização das informações obtidas. Entre elas estão uma professora de pilates, uma arquiteta, uma corretora de imóveis, uma bailarina, uma

⁸ Relação de união, de afeição ou de amizade entre mulheres, semelhante à que idealmente haveria entre irmãs.

⁹ As entrevistas estão presentes em meu Trabalho de Conclusão de Curso.

consultora de vinhos, uma cantora, uma professora de Yoga e uma funcionária de um banco digital.

CONCLUSÃO

Sobre o grupo Mbeji, deve-se levar em conta que essa aula não tem o propósito de formar percussionistas profissionais, como pude notar ao entrevistar as alunas, que não demonstravam interesse em se profissionalizar na área. Este local é muito mais do que aprender percussão através dos tambores, mas um espaço de troca em diversos níveis, com experiências, produtos, etc. Em um grupo como esse, a percussão é usada como um mecanismo para desenvolver, afirmar e fortalecer o feminismo entre as mulheres envolvidas.

Não se trata de um lugar perfeito (provavelmente nunca existirá um ambiente que não seja passível de críticas), tendo em vista sua localização privilegiada, que impedia o acesso de diversas mulheres que gostariam de ter esse conhecimento. Todavia, era cativante o grau de envolvimento daquelas alunas em aprender e trocar umas com as outras; esse espaço possibilita um aprendizado saudável, onde não existia competição ou segregação de quem tem maior ou menor nível técnico. Acredito que muito disso se deva

ao fato dessa mudança de paradigma, de mulheres como aliadas e não como inimigas.

A partir do material colhido, tornou-se notório que esse ambiente que propiciou a união entre mulheres fez com que o aprendizado fosse mais otimizado, mais saudável, com mais engajamento na conquista por espaços até então dominados por homens.

Este trabalho não se propõe a afirmar que a percussão ou qualquer outro instrumento ou prática musical deva ser realizada separada por gêneros, mas sim, que um ambiente menos machista, com mais sororidade e menos competição propicia uma melhor aprendizagem para todas as pessoas envolvidas. Sugiro às professoras e, especialmente, aos professores, que repensem suas condutas, principalmente com suas alunas, e o quanto certas ações podem melhorar ou piorar seus rendimentos em aula e na atuação como percussionistas profissionais. Espero sincera e singelamente que este trabalho possa motivar mais meninas e mulheres a seguirem no embate pela equiparação de gênero em todas as esferas da sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Marise Glória. **Pulsando junto:** caixeiros do divino e sua música diaspórica.

2015. 136 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/18900>. Acesso em: 22 jul. 2020.

COOK, Nicholas. **Music:** a very short introduction. Nova Iorque: Oxford University Press, 1998.

FIGUEIREDO, Vicente Augusto Aquino de. Gênero, patriarcado, educação e os parâmetros curriculares nacionais. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, MG, v. 21, n. 1. jan./jul. 2009. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/3687>. Acesso em 22 jul. 2020.

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 musí**, Belo Horizonte, n. 28, p. 176-191, dez. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517d-f-75992013000200014&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 20 jan. 2019.

GREGORY, Jonathan. Espaço, música e gênero: o lugar das oficinas de percussão nas festas carnavalescas. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Uni Rio, 2012. Tema: O contexto brasileiro e a pesquisa em música, p. 766-775. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/issue/view/99/showToc>. Acesso em: 22 jul. 2020.

HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves. A influência da educação musical na transmissão de papéis sociais associados ao gênero. **Revista Iberoamericana de Estudos em Educação**, Araraquara, SP, v. 5, n. 1, p.1-12, 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/view/3494>. Acesso em: 22 jul. 2020.

KILEUY, Odé; OXAGUIÁ, Vera de. **O candomblé bem explicado**: Nações Bantu, Iorubá e Fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

MBEJI. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCeVEGP3wsLxnBjEaEcPeClg/about>>. Acesso em: 5 de fev. de 2019.

PARADISO, Silvio Ruiz. Carço de dendê

(1997), de beata de yemonjá: a memória e identidade negra através das divindades iorubás. **Estação Literária**, Londrina: v. 8, p. A, dez. 2011. Vagão p. 25-33. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/EL/index.php?option=com_content&task=view&id=33&Itemid=63. Acesso em: 22 jul. 2020.

RIVAS, Maria Elise G. B. M. Nem Maria, nem Eva, apenas Pombagira! In: RIVAS NETO, Francisco (org.). **Exu e Pombagira**: uma visão teológica. São Paulo: Arché Editora, 2015, p. 79-89.

ROBERTSON, Carol E. Poder y Género en las Experiencias Musicales de las Mujeres. In: **Las culturas musicales**: lecturas de etnomusicologia. CRUCES, Francisco. (Orgs). Trotta Editora: Madrid, 2001. p. 383-412.

THEODORO, Helena. As muitas mulheres ao tambor. In: NASCIMENTO, Alexandre et al (org.). **Histórias, culturas e territórios negros da educação**: reflexões docentes para uma reeducação das relações étnico-raciais. Rio de Janeiro: E-papers, 2008. p.153-177.

VALLE, Miriane Borges. **Ensino de percus-**

são para mulheres: reflexões sobre gênero e música. 2019. 68 f.. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) - Instituto de Artes, UNESP, São Paulo.