

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO

OS CARNAVAIS DO MONOBLOCO: UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO SOBRE
BLOCOS E OFICINAS DE PERCUSSÃO NO RIO DE JANEIRO

JONATHAN ALEXANDER ARAÚJO GREGORY

RIO DE JANEIRO, 2012

OS CARNAVAIS DO MONOBLOCO: UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO SOBRE
BLOCOS E OFICINAS DE PERCUSSÃO NO RIO DE JANEIRO

Por

Jonathan Alexander Araújo Gregory

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Elizabeth Travassos Lins e co-orientação do Professor Dr. José Alberto Salgado.

Rio de Janeiro, 2012

Gregory, Jonathan Alexander Araújo.
G822 Os carnavais do Monobloco : um estudo etnomusicológico sobre
blocos e oficinas de percussão no Rio de Janeiro / Jonathan Alexander
Araújo Gregory, 2012.
xii, 133f ; 30cm +1CD-ROM

Orientador: Elizabeth Travassos Lins.
Coorientador: José Alberto Salgado.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Monobloco. 2. Bandas (Música). 3. Carnaval – Rio de Janeiro.
4. Percussão. 5. Gênero. 6. Etnomusicologia. I. Lins, Elizabeth Travassos.
II. Salgado, José Alberto. III. Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. IV. Tí-
tulo.

CDD – 394.2509153

Autorizo a cópia da minha dissertação, intitulada: *Os Carnavais do Monobloco: um estudo etnomusicológico sobre blocos e oficinas de percussão no Rio de Janeiro*, somente para fins didáticos, sem ânimo de lucro e fazendo referência à fonte caso citada.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

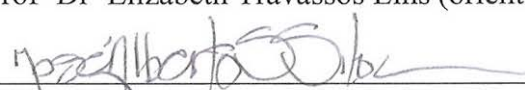
“OS CARNAVAIS DO MONOBLOCO: um estudo etnomusicológico sobre blocos e oficinas de percussão no Rio de Janeiro”

por

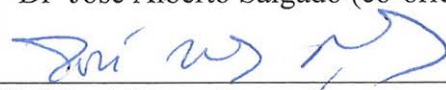
Jonathan Alexander Araújo Gregory

BANCA EXAMINADORA

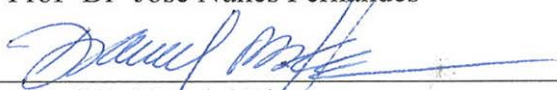
Prof^a Dr^a Elizabeth Travassos Lins (orientadora)



Prof^o Dr^a José Alberto Salgado (co-orientador)



Prof^o Dr^o José Nunes Fernandes



Prof^o Dr^o Daniel Bitter

Conceito: _____

APROVADO

MARÇO DE 2012

Para Cláudia

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Elizabeth Travassos, por ter me acolhido e confiado em mim, assim como pelas muitas correções e observações precisas, mas que infelizmente, por questões de saúde, não pôde participar da defesa desta dissertação.

Ao co-orientador José Alberto Salgado pelas valiosas contribuições que tornaram possível a finalização deste trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudo do Programa de Demanda Social durante os dois anos de pesquisa.

Aos membros da banca examinadora, Daniel Bitter e José Nunes Fernandes, pelas críticas e sugestões e aos suplentes Felipe Trotta e Silvio Merhy.

Aos funcionários do PPGM pelo apoio administrativo e aos professores pelo estímulo intelectual que recebi.

A todo o corpo docente e discente da oficina de percussão do Monobloco pelo convívio e aos colaboradores que gentilmente me concederam entrevistas.

Ao Celso Alvim e C.A. Ferrari pelo interesse em colaborar de forma aberta para o desenvolvimento deste relatório.

Aos bravos batuqueiros e amigos Cainã Corrêa, Carlos Poyart, Gabriel Diegues, Leonardo Santos, Livia Gralato, Lucas Gralato, Luiza Ribeiro e Sébastien Prat, para citar alguns.

Ao Ney Santos por compartilhar ensinamentos que foram de vital importância neste trabalho.

À Cristina Couri pelo interesse em discutir a pesquisa e pela inestimável ajuda com o questionário.

Finalmente, à minha família pela torcida, em especial à minha mãe pela convivência e carinho.

Tornar verdadeiro consiste em dar a ilusão completa da verdade, segundo a lógica ordinária dos fatos, e não em os transcrever servilmente na desordem de sua sucessão. (...) O escritor não tem outra missão que a de reproduzir fielmente essa ilusão com todos os procedimentos de arte que aprendeu e que pode dispor.

Guy de Maupassant

GREGORY, Jonathan A. *Os Carnavais do Monobloco: um estudo etnomusicológico sobre blocos e oficinas de percussão no Rio de Janeiro*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação é o resultado de uma pesquisa de campo realizada junto às oficinas do Monobloco e espaços associados. Atualmente, os blocos cariocas de rua ocupam espaços cada vez maiores em palcos e oficinas de percussão, extrapolando os limites da cidade e do próprio carnaval. A partir do convívio como observador participante nesses espaços, buscou-se investigar os motivos de uma assimetria de gênero (masculino e feminino) nos círculos profissionais, notadamente em dissonância com o que se observa no circuito amador. Para cumprir com este objetivo, recorremos aos estudos de música e gênero iniciados por Marcia Citron e Susan McClary, ampliando discussões sobre percussão e gênero que, até recentemente, recebiam pouca atenção nos recintos acadêmicos. Neste processo, constatou-se um enviesamento de gênero em diversas etapas da cadeia produtiva dos blocos, dando aos homens melhores condições no processo de profissionalização.

Palavras-chave: Carnaval – Percussão – Gênero – Monobloco

GREGORY, Jonathan A. *The Carnivals of Monobloco: an ethnomusicological study on blocos and percussion workshops in Rio de Janeiro*. 2012. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation results from a field research conducted with the group Monobloco. Currently, street carnival groups from Rio de Janeiro have been increasingly occupying performance stages and teaching centers, extending beyond city limits and even carnival itself. From the participant observer experience in these scenarios, we sought to investigate gender asymmetries in professional circles, especially in disagreement with what is observed in the amateur circuit. To achieve this goal, we turned to the studies of music and gender initiated by scholars Marcia Citron and Susan McClary, expanding discussions on percussion and gender that, until recently, received little attention in academic venues. In the process, we found significant gender bias within different stages of musical production, giving men better conditions in the professional realm.

Keywords: Carnival – Percussion – Gender – Monobloco

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	x
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	xi
LISTA DE QUADROS	xii
LISTA DAS FAIXAS DO CD	xii
INTRODUÇÃO	13
I. PESQUISA DE CAMPO	20
1.1 Música e (in)diferença: problemas de comparação	20
1.2 Primeiros contatos	25
1.3 Metodologia da pesquisa urbana	30
II. POLINDO AS INSÍGNIAS: NOTAS SOBRE RELAÇÕES DE GÊNERO NO CARNAVAL CARIOCA	37
2.1 Os estudos sobre gênero	37
2.2 A oficina de percussão	40
2.3 Gênero, classe e a condição profissional	46
2.4 A experiência musical dos gêneros	58
2.5 <i>Display</i> e performance	67
2.6 Mulheres percussionistas	72
III. ESTRUTURA, GÊNESE E DESENVOLVIMENTO DOS ARRANJOS DO MONOBLOCO	77
3.1 Etnomusicologia e os estudos de música popular: pontos de convergência	77
3.1.1 Relativizando a música popular: transcrição, análise e etnografia	80
3.2 Ritmo, arranjo e outras implicações de gênero	84
3.3 Transcrição e análise	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	109
APÊNDICES	114

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Folha de exercícios.....	21
Figura 2. Pedro Luís e A Parede.....	29
Figura 3. Aulas de candomblé	29
Figura 4. Fluxograma das atividades musicais do Monobloco	42
Figura 5. Proporção tocando instrumentos difíceis por faixa etária e sexo	51
Figura 6. Posicionamento aproximado dos naipes nas festas da Fundação Progresso	64
Figura 7. Diretoria	65
Figura 8. Camisetas masculina e feminina	69
Figura 9. Show da Plap no Circo Voador.....	71
Figura 10. Festa de candomblé com participação de integrantes do Monobloco.....	88
Figura 11. Elementos de tensão	92
Figura 12. Espectrograma dos surdos.....	94
Figura 13. Linha dos surdos durante a bossa de transição.....	95

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo Musical 1. Legenda do rum.....	90
Exemplo Musical 2. Legenda do repique	90
Exemplo Musical 3. Surdo de terceira.....	93
Exemplo Musical 4. Rulo de caixa	93
Exemplo Musical 5. Elementos de tensão	93
Exemplo Musical 6. Bossa de transição	94
Exemplo Musical 7. Transcrição da linha dos surdos	95
Exemplo Musical 8. Coro	95
Exemplo Musical 9. Solo de repique.....	96
Exemplo Musical 10. Rum do opanijé	97
Exemplo Musical 11. Final do Monobloco	98
Exemplo Musical 12. Linha-guia invertida do vassi	99
Exemplo Musical 13. Dobra do congo	100
Exemplo Musical 14. "Os Orixás" parte A.....	100
Exemplo Musical 15. "Os Orixás" parte B.....	101
Exemplo Musical 16. Congo	101
Exemplo Musical 17. Congo 1 do Monobloco.....	101
Exemplo Musical 18. Congo 2 do Monobloco.....	102
Exemplo Musical 19. Final do congo.....	102
Exemplo Musical 20. Final do congo do Monobloco	102
Exemplo Musical 21. Arranjo da entrada do sató	103
Exemplo Musical 22. Entrada do sató	103
Exemplo Musical 23. Arranjo do ilú	104
Exemplo Musical 24. Ilú	104
Exemplo Musical 25. Arranjo do vassi	105
Exemplo Musical 26. Vassi	105

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Análise comparativa entre repique (maior concentração de participantes do sexo masculino) e agogô (maior concentração de participantes do sexo feminino).....	63
Quadro 2. Solo de repique: relevância do público.....	97

LISTA DAS FAIXAS DO CD

Faixa 1 – “Você” (1:46). Excerto da faixa 7 do CD <i>Monobloco</i> (2010)	
Faixa 2 – Solo de repique (0:39). Excerto da faixa 6 do DVD <i>Monobloco 10</i> (2010)	
Faixa 3 – Opanijé (0:33). Gravação de campo em 22 nov. 2011	
Faixa 4 – Final do Monobloco (0:19). Excerto da faixa 12 do DVD <i>Monobloco</i> (2005)	
Faixa 5 – Congo (0:38). Gravação de campo em 5 ou 12 jan. 2012	
Faixa 6 – “Os Orixás” (0:58). Excerto da faixa 5 do DVD <i>Monobloco</i> (2005)	
Faixa 7 – “Peço Licença” (0:13). Excerto da faixa 2 do CD <i>Monobloco</i> (2010)	
Faixa 8 – Entrada do sató (0:33). Gravação de campo em 30 out. 2011	
Faixa 9 – “Caxambu” (0:32). Excerto da faixa 2 do CD <i>Monobloco</i> (2010)	
Faixa 10 – “Mosca na Sopa” (0:26). Excerto da faixa 6 do CD <i>Monobloco</i> (2002)	
Faixa 11 – Vassi (1:26). Gravação de campo em 12 jul. 2011	
Faixa 12 – Avamunha (1:46). Gravação de campo em 21 set. 2011	

INTRODUÇÃO

Blocos de carnaval e relações de gênero são dois temas que instigaram o desenvolvimento deste trabalho. Atualmente, os blocos cariocas de rua ocupam espaços cada vez maiores em palcos e oficinas de percussão, extrapolando os limites da cidade e do próprio carnaval. Dito isso, uma maneira proveitosa de introduzir essa discussão incontornável nas pesquisas acadêmicas é traçando um panorama histórico, mostrando algumas das mudanças e permanências do carnaval carioca ao longo dos anos.

A partir do início do século XVI começaram a surgir as primeiras manifestações carnavalescas no Rio de Janeiro. A primeira delas foi o entrudo "português"¹, que perdurou nas ruas da cidade por mais de três séculos até que, em 1855², a elite carioca, inspirada no carnaval parisiense, inaugura um modelo mais sofisticado, que se caracterizava pela implantação dos bailes mascarados (*bals masqués*) e passeios em carruagens abertas. Esse período, também conhecido pelos estudiosos como o "Grande Carnaval", ou a "segunda fase" do carnaval carioca, vigorou até o "Pequeno Carnaval" na virada do século XX. O carnaval popular, como é também conhecido, se caracterizava principalmente pelas manifestações de raízes negras, como cordões, blocos e escolas de samba (Ferreira, 2004, 2005). Especialmente no fim do século XIX, as diversas manifestações carnavalescas não somente coexistiam, como também disputavam, com maior ou menor intensidade, espaço nas ruas da cidade.

É exatamente na disputa pelo espaço, ligada à disputa pelo poder, que se podem identificar os mecanismos das festas em geral e da festa carnavalesca em particular. Expressões de uma tensão no e pelo lugar, as festas públicas se apresentam como

¹ "A brincadeira era simples e nojenta. Jovens, velhos, senhores, escravos esperavam algum desavisado passar pela rua e, em bando, cercavam o sujeito, jogando na cara dele desde farinha a ovos e até urina. É claro que a brincadeira, na maioria das vezes, não acabava bem. (...) Mas se por um lado havia toda uma brutalidade e uma porcaria generalizadas, por outro era uma festa onde senhores e escravos se misturavam." (Pimentel, 2002, p. 24-25)

² Pimentel (op. cit., p. 278) escreve que "em 1855, numa crônica que se tornou famosa, [José de Alencar] fala do surgimento de um novo clube carnavalesco, já então apelidado de sociedade. Era o Congresso das Sumidades Carnavalescas. O nome, que carregava em si toda uma empáfia, era bem significativo deste novo modelo de carnaval formado por 'pessoas de boa companhia', como descreveu o autor de *O guarani*." (grifos do autor)

elementos importantes nas estratégias de poder dos diversos grupos sociais. (Ferreira, 2005, p. 21)

No que se refere à participação feminina nos três períodos descritos, nota-se uma realidade bastante diferenciada segundo as épocas, as categorias sociais e o tipo de folguedo considerado. Transplantado pelos colonizadores lusitanos, o *entrudo* representava para as mulheres de família um período de maior ousadia, permitindo que elas expressassem suas preferências amorosas de maneira mais clara e direta com a prática dos limões de cheiro, não havendo, portanto, maiores restrições na participação feminina (Simson, 1992, p. 8-9). Mas, com o surgimento do Grande Carnaval, as filhas da elite deixaram de praticar o entrudo para apreciarem, de suas sacadas, o desfile dos rapazes das sociedades, como espectadoras passivas, seguindo as convenções da época (Leal, 2008).

A atuação feminina também foi nula ou muito restrita durante o Pequeno Carnaval (zé pereiras, cordões, blocos etc.), com exceção dos ranchos, que por serem mais "civilizados" e por serem um produto cultural da população baiana, recém emigrada para o Rio de Janeiro, incluíam a participação de elementos femininos tanto na organização como na realização (Simson, 1992, p. 17). Assim, durante as primeiras três décadas do século XX, os ranchos, que desfilavam com seus enredos, fantasias e carros alegóricos, organizados pela pequena burguesia urbana, foram uma das principais expressões carnavalescas no Rio de Janeiro a servir de referência para os desfiles das escolas de samba.

Coincidindo com a regulamentação nacionalista do governo de Getúlio Vargas a partir dos anos 1930, as escolas de samba tornaram-se a marca registrada do carnaval brasileiro. Mas, se as escolas de samba trouxeram a organização do cortejo, os blocos deram à festa seu caráter genuinamente popular, sobrevivendo ao tempo e, em parte, ao grande negócio que se tornou o carnaval.

Segundo Pimentel (2002, p. 33), "é na Zona Norte, principalmente, que o carioca vive a rua. A distância física da praia e a distância econômica de outros tipos de lazer fazem com que sejam o boteco da esquina, a roda de samba e as festas familiares os pontos de convergência cultural das comunidades." Quatro blocos marcaram este cenário. O primeiro deles foi o Chave de Ouro (fundado em 1947), seguido dos blocos Bafo da Onça (1956), Cacique de Ramos (1961) e Boêmios de Irajá (1969). Todos esses, no entanto, foram aos poucos perdendo força para o carnaval das escolas de samba que, impulsionado pelos veículos de comunicação de massa, desviaram famílias e amigos para a grande festa da Sapucaí.

A derrocada dos blocos também pode estar diretamente ligada a uma tentativa de profissionalização dos mesmos. Atraída pelos desfiles e concursos patrocinados pela Riotur, a maioria deles afastou-se de seus núcleos, perdeu a referência e, ao tentar retornar a suas raízes, já havia perdido o vínculo com a própria comunidade. (Pimentel, 2002, p. 34)

Segundo Prestes Filho (2009, p. 28), "o carnaval deixou de ser a festa da desordem, onde não cabem as convenções burguesas e prevalece o desregramento como regra". Subordinados a interesses publicitários e adaptados às imposições televisivas, os desfiles das escolas de samba tornaram-se o ápice da "espetacularização" do carnaval. A receita de R\$ 73,2 milhões arrecadada, em conjunto, pelas escolas de samba do grupo especial permite aquilatar a importância do carnaval na economia da cidade³ (Prestes Filho, 2009). No tocante aos gêneros, ainda há redutos nas escolas de samba onde a participação feminina é praticamente nula, como nos cargos de direção, no setor de criação carnavalesca (a ala dos compositores) e na bateria.

Conclui-se, então, que "enquanto os folguedos se davam sob a égide do grupo familiar (a fase do Entrudo) a participação feminina não encontrava maiores obstáculos, talvez

³ Com base no *Estudo do Carnaval Carioca no Rio de Janeiro* publicado em 2000 pela Social Democracia Sindical (SDS) em parceria com o Ministério do Trabalho, Prestes Filho (2009, p. 41) destaca também a arrecadação de R\$ 9,4 milhões pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), R\$ 35,6 milhões pelas escolas do grupo de acesso e R\$ 17,3 milhões pela Rede Globo de Televisão, não considerando a receita da venda de direitos para o exterior.

refletindo papéis femininos relevantes, ao nível da organização familiar, exercidos durante todo o ano." Com a expansão do Grande Carnaval, realizado em espaços públicos (ruas, praças, salões etc.), "a mulher burguesa teve sua atuação carnavalesca tolhida, tornando-se apenas espectadora do desfile e dos bailes" (Simson, 1992, p. 30).

A retomada dos blocos de rua aconteceu principalmente na Zona Sul dos anos 1980, com o Clube do Samba (fundado em 1979), Bloco do Barbas (1981), Simpatia é Quase Amor (1984) e Suvaco do Cristo (1985). Com a brisa da democracia conquistada na década de 1980 pelo fim do governo militar, o novo celeiro de blocos a vigorar entra em cena contrapondo o excesso de organização e profissionalização das grandes escolas de samba na tentativa de resgatar a antiga tradição dos blocos de rua. Rita Fernandes, presidente da Associação Independente dos Blocos de Carnaval de Rua da Zona Sul, Santa Teresa e Centro – Sebastiana⁴, salienta em depoimento⁵ que um dos motivos de o carnaval de rua voltar a ganhar corpo foi o empobrecimento da classe média carioca, que perdeu poder aquisitivo deixando de viajar para outras cidades e investindo em um carnaval que estava há muito tempo relegado somente ao Sambódromo.

A partir da década de 2000, o carnaval dos blocos vem também ocupando um importante espaço na economia da cidade, nos veículos de comunicação de massa e principalmente no circuito profissional da música. Na Bahia, por exemplo, "os blocos carnavalescos movimentam cerca de 800 milhões por ano, superando a receita do maior produto de exportação [do estado], o cacau. Não é sem motivo, portanto, que a chamada Micareta (carnaval fora de época), vem se expandindo em várias cidades brasileiras" (Requião, 2008, p. 58). Atualmente, no Rio de Janeiro, além dos já conhecidos blocos de sujo,

⁴ A Sebastiana, fundada em 2000, contesta o uso de cordas e áreas "vips" para foliões, abadás ou exigência de fantasias e promove discussões sobre políticas culturais buscando resgatar a tradição do carnaval de rua carioca (fonte: <http://www.sebastiana.org.br/>, acessado em 22/9/2011).

⁵ Depoimento concedido a Prestes Filho (op. cit., p. 250-253) em 14/11/2006.

observa-se também o crescente fenômeno de blocos temáticos, blocos-show e oficinas de percussão em todas as regiões da cidade.

Diante do extenso campo de investigação do carnaval, optei pelo Monobloco como a unidade de estudo nesta dissertação, procurando apresentar os pontos principais de uma perspectiva etnomusicológica sobre o carnaval carioca contemporâneo. Meu interesse por *blocos-show*⁶ e oficinas no Rio de Janeiro foi incentivado inicialmente pela minha experiência como percussionista e também por considerá-los um campo de investigação ainda pouco explorado no meio acadêmico. O projeto de pesquisa submetido ao Programa de Pós-Graduação em Música da Uni-Rio previa a oficina do Monobloco como objeto de estudo. No entanto, sem ignorar sua contribuição, os limites do campo se estenderam para outros círculos que, embora conectados, de uma forma ou de outra, à oficina, forneceram as pistas que faltavam para cumprir com os objetivos desta pesquisa. O problema, talvez, mais evidente enfrentado no trabalho de campo foi a dificuldade de captar o ponto de vista (e da escuta) dos alunos, já que praticamente todo o direcionamento musical nas oficinas era conduzido pelo maestro Celso Alvim.⁷

No balanço geral do carnaval de 2011 apresentado pela Prefeitura do Rio de Janeiro, o carnaval carioca se consagra como o maior carnaval de rua do país, atingindo a marca de 4,9 milhões de foliões e 424 blocos registrados espalhados pela cidade (Cunha, 2011). O

⁶ Claramente, os termos mais recorrentes na literatura sobre blocos (blocos de rua, blocos de carnaval e blocos carnavalescos) não representam a totalidade do que se assiste hoje, pois nem todos mantêm a mesma relação de tempo (carnaval) e espaço (rua). A rigor, é assim nas escolas de samba. Ao transcender os limites do próprio ritual, o carnaval das escolas de samba tornou-se "um produto consumido durante todo o ano pela comunidade carnavalesca e pelos demais setores da sociedade" (Prass, 2004, p. 79). Nesse processo, as escolas de samba criaram o chamado grupo-show, responsável pelas apresentações em atividades e eventos em que a escola é convidada a participar (Idem). Assim, a ideia de bloco-show e suas respectivas variações (banda-show, bloco de palco, grupo de palco, grupo-show, banda etc.) fazem referência às "baterias-show" (ou minibaterias), originalmente introduzidas pelas escolas de samba para se apresentarem em outras datas e espaços, com formações reduzidas. Portanto, os termos que fazem menção à palcos e shows me parecem mais apropriados para definir os grupos que participam deste novo circuito, com é o caso do Monobloco, que se distingue pelo fato de ser um bloco profissional, "criado com esse intuito, de ser um negócio, de show" (Prestes Filho, 2009, p. 251).

⁷ Celso Alvim (Rio de Janeiro, 26 de maio de 1965) é músico profissional e regente do Monobloco.

Monobloco, que desfilou pela primeira vez no carnaval de 2001, é hoje um dos maiores blocos de rua do país, arrastando pelas ruas do Centro o equivalente a meio milhão de pessoas.

Além disso, o grupo também inaugurou duas modalidades de consumo no carnaval de rua que vem se expandindo cada vez mais não apenas no circuito carioca como também em várias outras cidades espalhadas no Brasil e no mundo. A primeira delas foi a oficina de percussão, fundada em 2000 pelos integrantes da banda Pedro Luís e A Parede (Plap), e a segunda foi o bloco-show (alusão às baterias-show das escolas de samba), conhecido como Monobloco Show, uma versão reduzida do bloco de rua que se apresenta durante todo o ano em alguns dos principais palcos do Brasil e do exterior.

Como forma de introduzir este novo cenário, recorri à literatura mais abrangente sobre carnaval carioca (Ferreira, 2004, 2005; Pimentel, 2002) e gênero (Leal, 2008; Simson, 1992). Porém, embora muitas dessas publicações tenham se apoiado no carnaval como unidade de estudo, poucas abordam nelas os aspectos mais especificamente musicológicos. Percebendo essa lacuna nas publicações acadêmicas, busquei examinar a incursão recente dos blocos de carnaval nos espaços de palcos e oficinas no Rio de Janeiro, apoiado na observação participante como percussionista nesses espaços. A seguir, enfocarei, de modo introdutório, a literatura sobre os temas que serviram de eixo nesta dissertação.

Ancorado nas considerações teóricas de Magnani (2000, 2003), o primeiro capítulo discute as dificuldades da pesquisa de campo em contexto urbano, em especial no que se refere à proximidade do pesquisador com o objeto de estudo, além de outras implicações ligadas à etnomusicologia (Agawu, 1995; Seeger, 1980).

Em vista da participação equilibrada dos gêneros como percussionistas amadores nos espaços de blocos e oficinas de percussão, buscou-se, no segundo capítulo, investigar as

relações assimétricas de gênero no circuito profissional, tomando como referência os estudos de música e gênero iniciados por Marcia Citron (1990, 2000, 2007) e Susan McClary (1991). Finalmente, o terceiro capítulo focaliza o processo de confecção dos arranjos do Monobloco, às voltas com questões e implicações de gênero, através de transcrições e análises de materiais musicais recolhidos ao longo da pesquisa.

I. PESQUISA DE CAMPO

1.1 Música e (in)diferença: problemas de comparação

"(...) audaciosos com relação aos outros e tímidos quanto a si mesmos" (Latour, 1994, p. 100).

Do ponto de vista acadêmico, uma das grandes virtudes da vida urbana contemporânea é o convívio das diferenças. No entanto, ao mesmo tempo em que celebramos com entusiasmo a enorme variedade de gostos, costumes e estilos de vida nas grandes metrópoles, muito frequentemente ignoramos as semelhanças que, por serem parte de nós, não constituem um problema. "A posição 'normal' é, de algum modo, onipresente, sempre presumida, e isso a torna, paradoxalmente, invisível. Não é preciso mencioná-la" (Louro, 2008, p. 22). Pretendo, ao longo deste primeiro capítulo, rever a literatura pertinente ao tema e discutir os pontos principais do trabalho de campo realizado junto às oficinas de percussão do Monobloco, no período compreendido entre maio de 2010 e fevereiro de 2012.

No que tange à literatura etnomusicológica, sobretudo os trabalhos que lidam mais diretamente com as sociedades de pequena escala, há uma ênfase quase que incontestável na diferença entre culturas e que pela ótica de um pretenso universalismo se alimentam mais facilmente de um modelo binário (civilizado/ primitivo, cultura/ natureza, ciência/ magia etc.). Ainda que não houvesse cantos fúnebres, "caçadores de cabeça" ou pessoas que fizessem previsão do tempo pelas vísceras do porco (Geertz, 2003), uma análise comparativa entre sistemas musicais ou códigos culturais poderia se justificar pelas diferenças, quando meticulosamente criticadas. Porém, o trabalho de campo feito na própria Região Metropolitana onde vivo constituiu-se em problema na medida em que as diferenças tornaram-se pouco perceptíveis, o que acabou gerando um obstáculo inicial, que era lidar com o processo de suavização do contraste cultural decorrente do meu envolvimento como percussionista.

A título de exemplo: durante o primeiro semestre de 2010, os alunos da oficina receberam uma folha de exercícios intitulada "contagem e ataque" (Fig. 1), que incluía uma série de permutações rítmicas com o objetivo de mapear as variações de acordo com as regras de mensuração musical ocidental, contrastando com outros tipos de estruturação musical recorrentes na literatura etnomusicológica. Em vista disso, as premissas de musicalização do Monobloco, norteadas pelos princípios da chamada "metodologia d'O Passo" (v. Ciavatta, 2003), não traziam nenhuma novidade significativa, gerando em mim uma espécie de vazio etnográfico somado a muitas incertezas sobre os caminhos a serem tomados na pesquisa.

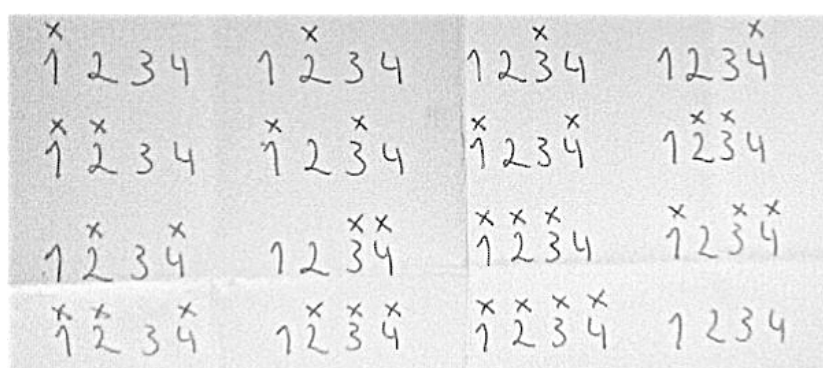


Figura 1. Folha de exercícios

De todo modo, o problema da proximidade do pesquisador com o objeto de estudo não constitui novidade. Trabalhos anteriores denominam essa modalidade de investigação como modo de se fazer "etnografia em casa" (Cohen, 1993; Lucas, 2000) ou, mais recentemente, "etnomusicologia da música artística do Ocidente" (Nettl, 2002 apud Silva, 2005, p. 2). Seja como for, o estudo em contexto urbano introduz uma série de novas questões para uma tradição de pesquisa inicialmente concebida a partir de uma experiência com populações "exóticas".

Não sem menos esforço, procurei superar a chamada "discriminação doméstica" (Magnani, 2003, p. 81), pois as diferenças em campo, que frequentemente passavam despercebidas, eram suficientemente sutis ao ponto de parecerem irrelevantes ou até mesmo

desprovidas de algum significado novo. Diante dessa separação pouco acentuada entre um "lá" e um "aqui", eu corria o risco não somente de "inventar" diferenças (Agawu, 1995), mas também de cair na "tentação da aldeia"⁸ (Magnani, 2000, 2003). Pois, ao contrário da experiência de Seeger (1987) junto aos Kisêdjê (antes conhecidos como Suyá), eu não era mais uma criança no mundo ao ponto de "entrar e mergulhar numa situação nova, deixando-[me] impregnar por aqueles estímulos e procurando familiarizar-[me] com todos aqueles significados" (Magnani, 2003, p. 88). Os códigos mais corriqueiros, pelo menos, eu já os conhecia (ou melhor, supunha conhecer).

Ainda que eu tivesse optado por um estudo nas escolas de samba, onde os aspectos divergentes são ligeiramente mais acentuados, a ideia de fixar limites entre culturas, ou de que há um "Eles" diferente de "Nós", é uma questão especialmente complexa nos dias de hoje. Portanto, mesmo que essa separação se comprove em termos físicos e geográficos, os etnólogos hoje encontram-se "muito mais frequentemente diante de culturas identitárias em fabricação do que perante identidades culturais totalmente prontas, as quais ele[s] teria[m] apenas que descrever e inventariar"⁹ (Agier, 2001, p. 23). Não obstante, Velho (2008) argumenta que determinadas experiências são suficientemente significativas para criarmos "fronteiras simbólicas". Em verdade, a diferença só faz sentido em uma relação. Isto é, ela não é dada *a priori* e nem pré-existe, mas em vez disso ela é atribuída a uma prática (ou a um sujeito, um grupo qualquer etc.) quando essa prática é relacionada a uma outra prática tomada como referência (Louro, 2008).

⁸ A "tentação da aldeia" se refere ao modo de "encarar o objeto de estudo – uma festa, um ritual, um bairro, uma religião – como uma unidade fechada e autocentrada. (...) O significado e o alcance do candomblé, por exemplo, não se circunscrevem ao terreiro: seus rituais transbordam para a cidade, dialogam com outras instituições, o mesmo ocorrendo com outras práticas culturais nos grandes centros" (Magnani, 2000, p. 47).

⁹ As culturas, obviamente, nunca foram identidades objetivadas. O que mudou, porém, foi o olhar do antropólogo.

Em dois trabalhos notáveis sobre o conceito da diferença, Agawu (1995) e Cambria (2008) enfatizam a dimensão política em torno das diferenças, ainda pouco explorada pelos etnomusicólogos. O primeiro descreve dois erros comuns nos escritos sobre música "africana", alegando que o conceito de "África", sobretudo o de "música africana", é parte de uma falsa ideologia da diferença presente no discurso ocidental. O primeiro erro consiste na representação homogênea da música africana, que não considera os 400 milhões de habitantes distribuídos em 42 países com particularidades e idiomas específicos. O segundo erro consiste nos quadros comparativos que de alguma forma aludem e até mesmo impulsionam uma falsa projeção de que o ritmo africano é mais "complexo" do que o ritmo do europeu:

Um pesquisador determinado poderia facilmente mostrar que a soma de experiências isoladas na organização rítmica encontrada na chamada música ocidental produz uma imagem de complexidade muito maior do que qualquer coisa que os africanos produziram até agora individualmente ou coletivamente. Pode-se, em suma, bastante facilmente inventar o "ritmo europeu". (Agawu, 1995, p. 386, tradução minha)¹⁰

No que diz respeito à invenção do ritmo africano (ou simplesmente da diferença, de modo geral), o autor sugere que uma solução é dar autoridade para que *eles* possam representar a si mesmo e acrescenta que

uma ideologia da diferença deve ser substituída por uma ideologia da igualdade, para que, paradoxalmente, possamos obter uma visão melhor da diferença. Em outras palavras, somente se nós partirmos de uma premissa da mesmidade ("sameness") e conceder à diferença uma expressão única daquela mesmidade é que podemos entender as verdadeiras similaridades e diferenças entre música "africana" e "ocidental". (Agawu, 1995, p. 393, tradução minha)¹¹

Cambria (2008) argumenta no mesmo sentido. Como bem demonstrou este autor,

se no passado temos buscado a diferença como algo fundamentalmente positivo em si, como uma riqueza ("diversidade") a ser descoberta, representada e explicada, hoje

¹⁰ "A determined researcher could easily show that the sum of isolated experiments in rhythmic organization found in so-called Western music produces a picture of far greater complexity than anything that Africans have produced so far either singly or collectively. One could, in short, quite easily invent 'European rhythm'." (Agawu, 1995, p. 386)

¹¹ "An ideology of difference must be replaced by an ideology of sameness so that-somewhat paradoxically-we can gain a better view of difference. In other words, only if we proceed from a premise of sameness and grant difference in the unique expression of that sameness are we likely to get at the true similarities and differences between 'African' and 'Western' musics." (Ibid., p. 393)

temos cada vez mais a consciência de que, muitas vezes, essas mesmas diferenças são vinculadas a, quando não resultantes de, relações assimétricas de poder ("desigualdade"), em vários níveis, desde a dimensão local até aquela global, e que seus discursos e performances estão envolvidos nas lutas simbólicas para a legitimação ou a contestação de varias formas de hegemonia. (Cambria, 2008, p. 12)

Segundo Geertz (2003, p. 74-75), a ideia de que os xiitas, por serem outros, constituem um problema, mas os torcedores de futebol, por serem parte de nós, não o constituem, é simplesmente errada:

O mundo social não se divide, em suas articulações, entre um nós perspicuo, com o qual podemos ter empatia, por mais que sejamos diferentes *entre nós*, e um eles enigmático, com o qual não podemos ser empáticos, por mais que defendamos até a morte seu direito de serem diferentes *de nós*. A gentalha começa muito antes do Canal da Mancha. (grifos do autor)

Um pequeno exemplo do convívio das diferenças subjacentes nos grandes centros é retratado pelo antropólogo José Magnani (2003) em uma festa de surdos. Percebido num relance e imediatamente classificado como fora do "pedaço" por não partilhar os códigos de comunicação, o autor descreve sentir-se excluído pelos participantes da festa e conclui que os surdos fizeram com ele o que normalmente os ouvintes fazem com eles o tempo todo: no contexto dos ouvintes são minoria absoluta, tratados como deficientes, agora numa situação inversa (Magnani, 2003, p. 89). Essa tomada de consciência, no entanto, nem sempre ocorre de forma linear. Em se tratando do Monobloco, apesar da minha incapacidade inicial de perceber qualquer divergência que destoasse do eixo comum, a distribuição assimétrica entre os gêneros nos círculos profissionais e, paradoxalmente, simétrica no circuito amador foi, aos poucos, ganhando corpo e consistência na pesquisa.

Gilberto Velho (2008, p. 126) refere-se a esse problema nos seguintes termos: "O que sempre vemos e encontramos pode ser familiar mas não é necessariamente conhecido e o que não vemos e encontramos pode ser exótico mas, até certo ponto, conhecido." Estas questões, relativamente incipientes no campo da etnomusicologia, partem de uma necessidade corrente dos pesquisadores não apenas em lidar com a diversidade cultural assumindo uma postura

crítica em relação às "desigualdades" (Cambria, 2008), mas também em lidar com realidades sociais pouco contrastantes. Segundo Geertz (2008, p. 68), "os antropólogos simplesmente terão que aprender a compreender diferenças mais sutis, e seus textos talvez se tornarem mais sagazes, ainda que menos espetaculares." Uma das soluções a esse respeito foi admitir as semelhanças encarando-as com a mesma seriedade e reconhecer nas "pequenas narrativas" as diferenças que timidamente iam aparecendo no decorrer da pesquisa.

1.2 Primeiros contatos

Meu primeiro contato com quatro dos cinco idealizadores e donos da marca Monobloco aconteceu na quadra da escola de samba Acadêmicos do Grande Rio, em Duque de Caxias – município próximo ao Rio de Janeiro –, no segundo semestre de 2000. Nessa época, a bateria da qual participávamos se preparava para o carnaval de 2001 sob o comando do mestre Odilon Costa. Foi durante o intenso período de ensaios em Caxias que conheci Mário Moura, Sidon Silva, C.A. Ferrari e Celso Alvim, todos integrantes da banda Pedro Luís e A Parede (Plap) que, naquele ano, iniciavam a oficina de percussão do Monobloco.

Os ensaios técnicos em Caxias aconteciam sempre às quintas-feiras e o ensaio geral aos sábados. Eventualmente, alguns domingos eram reservados para os desfiles de rua que aconteciam perto da quadra da escola. Além das energias despendidas durante as viagens semanais até a quadra, o desgaste físico também se intensificava à medida que o carnaval se aproximava, tornando os *breques* cada vez mais escassos. Em síntese, os breques são dispositivos singulares que "interrompem as batidas repetidas de cada naipe, fazendo crescer a energia do público e dos próprios ritmistas, já que 'quebram' a repetição" (Prass, 2004, p. 128). Destarte, limitar o número de breques fazia parte do processo de adestramento ao mesmo tempo em que fortalecia um tipo de condicionamento físico necessário, pois éramos constantemente lembrados de que tínhamos que "pegar braço".

Contudo, o fato de participarmos da bateria na condição de observador foi suficiente para estabelecer uma primeira relação com o que viria a se tornar meu objeto de pesquisa. Não há dúvidas de que o vínculo com o sistema musical da escola de samba proporcionou uma variável fundamental na dimensão musical do Monobloco, mas, apesar disso, muita tinta correu antes dos ensaios em Caxias.

A trajetória do Monobloco, segundo uma perspectiva diacrônica, começa no final da década de 1980 nas oficinas do "Baticun", promovidas pela escola de música da Pro Arte, em Laranjeiras. O grupo, formado por Marcos Suzano, Jovi Joviniano, Beto Cazes e Carlos Negreiros, apesar de nunca ter se transformado em um bloco propriamente, tornou-se um manancial de ideias que depois foram desenvolvidas no Monobloco: "essa galera me mostrou a possibilidade que depois eu desenvolvi no Monobloco."¹² Além das oficinas do Baticun, as aulas de candomblé do mestre Caboclinho também proporcionaram uma via paralela de ideias: "foi um cara que abriu minha cabeça para os ritmos do candomblé, que pra mim são uma fonte de pesquisa e de inspiração muito interessante."¹³

Em meados dos anos 1990, Alvim começa a dar aulas de percussão na Pro Arte incentivado por Joca Moraes, seu então professor de bateria na referida instituição. O objetivo das aulas era incorporar o instrumental percussivo das escolas de samba na prática de outros ritmos além do samba. A turma de alunos era formada por Lucas Ciavatta que, no mesmo período, desenvolvia os seus primeiros rascunhos da metodologia d'O Passo, e por diversas pessoas que hoje compõem alguns dos principais blocos no circuito carioca. A partir do esboço que estava sendo criado nas oficinas da Pro Arte, surge o bloco Pancaducada, tornando-se "um germe bem claro do que viria a ser o Monobloco".¹⁴

¹² Celso Alvim, entrevista concedida em 29/3/2011.

¹³ Idem.

¹⁴ Id.

Após o lançamento do primeiro CD da Plap, em 1997, Alvim decide, então, abandonar as aulas na Pro Arte por falta de tempo até que, no ano seguinte, acompanhado de Chacal e Rodrigo Maranhão, participa da concepção inaugural do bloco Bangalafumenga (Banga). Mas, apesar de marcar o início de uma importante fase na estruturação musical dos blocos de rua, Alvim decide também encerrar suas atividades junto ao Banga para priorizar os trabalhos que se intensificavam com a Plap, mas, segundo ele, "o germe já estava criado"¹⁵ como uma continuação do trabalho que havia sido desenvolvido na Pro Arte.

Além da experiência adquirida junto aos projetos citados, alguns fatos são especialmente importantes para entender o desenvolvimento das oficinas de percussão. Em 1999, a Plap é convidada a realizar uma oficina de uma semana no Sesc Vila Mariana, em São Paulo, que, na época, inaugurava em sua sede uma escola de música. Então, como forma de estruturar as aulas, Alvim propõe acomodar as ideias desenvolvidas na Pro Arte ao contexto musical da Plap para que no final do curso os alunos dessem uma "canja" no show da banda. E assim, com o resultado bem sucedido do modelo implantado, os cinco integrantes do grupo decidem, em conjunto, consolidar uma oficina de maior duração com o objetivo de formar um bloco de carnaval, marcando o início de uma importante fase no carnaval de rua carioca. Vale destacar que projetos musicais anteriores, não necessariamente atrelados à antiga tradição dos blocos de rua, como dos grupos Baticun e Funk'n Lata, também tiveram uma contribuição de relevo no desenvolvimento estrutural da oficina do Monobloco, inaugurada em 2000 no Espaço Sérgio Porto, no Humaitá (Rio de Janeiro), com cerca de 100 alunos. Inicialmente, a oficina contou também com a experiência do mestre de bateria Odilon Costa, como mostra o depoimento a seguir:

A gente tinha uma referência de samba, mas não tinha assim, a gente não era da escola de samba, então faltava muita coisa. E o Odilon foi lá nas primeiras aulas, primeiro

¹⁵ Id.

ano assim, ele foi algumas vezes e foram maravilhosas as aulas dele porque aí realmente o cara mostrou o universo, deu uma ideia da técnica, as levadas de caixa, como ele arrumava a bateria, como ele utilizava a regência, então realmente foi muito proveitoso assim, na parte da linguagem do samba e dessa parte da estruturação da bateria, as aulas do Odilon. (Celso Alvim, entrevista concedida em 29/3/2011)

No final de 2000, o Monobloco realizou duas apresentações na casa de shows Malagueta, em São Cristóvão, que não tiveram grandes repercussões por falta de público. Por conta disso e também por motivos financeiros, os cinco estavam na eminência de abortar o projeto, quando receberam uma ligação do Clube Condomínio, no Horto, oferecendo-lhes as sextas-feiras, antes ocupada pelo bloco Suvaco do Cristo que havia se mudado para o Clube Monte Líbano, na Lagoa.

E aí o primeiro ensaio do Monobloco no Condomínio, que foi em 2001, foi uma confluência de coisas: teve uma canja com o Hebert Vianna, tinha o Monobloco, teve uma galera que foi achando que era o Paralamas, uma galera achando que era o Suvaco e já ficou cheio. E ao mesmo tempo neguinho chegou lá, viu que era uma novidade muito grande, uma parada maneira, uma bateria diferente, tocando ritmos diferentes... Aí bombou, cara. (Celso Alvim, entrevista concedida em 29/3/2011)

Com o carnaval se aproximando, os ensaios em Caxias nesse período estavam a todo o vapor e as caronas com C.A. Ferrari até a quadra da escola tornaram-se frequentes. Foi então que, em um desses ensaios, recebi o convite para participar das festas do Monobloco no Condomínio, coisa que fiz até o início de 2002, quando, por motivos de estudo, mudei-me para os Estados Unidos e perdi contato com o grupo.

Pouco tempo depois do ingresso no Programa de Pós-Graduação em Música da Uni-Rio em 2010, esbarro-me com C.A. Ferrari em uma rua de Botafogo, que me convida a participar das oficinas do Monobloco antes mesmo de conversarmos sobre minhas intenções como pesquisador. E assim, sem muito esforço para entrar em campo, dei início às primeiras observações no dia 4 de maio de 2010 na Sala Municipal Baden Powell, sede atual das oficinas. Ao chegar no saguão do lado de fora do auditório, ainda um pouco desnortado, Sidon Silva (professor de tamborim), muito entusiasmado, me recepciona com o tradicional

aperto de mão dos dedos entrelaçados que, na gíria dos pichadores, segundo um dos participantes, quer dizer "ou salva ou morre junto".

No início da pesquisa eu apenas participava das aulas, fazia minhas anotações e voltava para casa, mas aos poucos fui me integrando à turma e fazendo novos amigos. Geralmente depois das oficinas parte dos alunos seguia em direção ao Pavão Azul, um bar despojado a algumas quadras da Sala Baden Powell, para beber cerveja e jogar conversa fora. Em decorrência desse convívio que gradualmente se intensificava, fui convidado a participar como percussionista titular em um bloco-show e como substituto em outros, além de participar também das aulas de candomblé que aconteciam semanalmente no estúdio do Monobloco, em Botafogo.



Figura 2. Pedro Luís e A Parede, 1999. Foto de Daniel Mattar
Fonte: arquivo Plap Produções



Figura 3. Aulas de candomblé. Foto do autor em 26/7/2011

1.3 Metodologia da pesquisa urbana

Desde a *Escola de Chicago*¹⁶ nas décadas de 1920 e 1930, um dos pontos de convergência mais frequentes na crescente produção de pesquisas e publicações sobre as chamadas sociedades complexas tem sido o desafio do trabalho de campo em contexto urbano. Ao menos em parte, essa dificuldade metodológica face às grandes metrópoles se deve à heterogeneidade cultural dos grupos sociais que, em contraste com as sociedades de pequena escala ou ameríndias, são afetados mais diretamente pelas correntes globais em termos políticos, econômicos e culturais. Em cumprimento aos objetivos desta pesquisa, abordarei a seguir a opção metodológica adotada neste estudo, apresentando os principais pontos de uma abordagem etnomusicológica.

Pretendo, muito brevemente, discutir a definição de *(etno)musicologia*¹⁷, alvo de grandes debates entre especialistas no assunto, pois muito frequentemente venho sendo solicitado, sobretudo pelos entrevistados, a definir o termo em pauta. O problema de definição, muito possivelmente, surge devido à natureza híbrida desta disciplina, que se constitui pela fusão de métodos de pesquisa musicológicos e antropológicos. Se a música é, como bem definiu Blacking (1973), "humanly organized sound", ou a intenção de fazer sons (Merriam, 1964), o estudo desta deve naturalmente integrar abordagens de ambas as disciplinas, incluindo "tanto sons quanto seres humanos" (Seeger, 2008, p. 239).

O perfil duplo e dividido da etnomusicologia se mantém, e, por isso mesmo, é sua a prerrogativa destes últimos cem anos de unir duas áreas tão essencialmente ligadas quanto diversas, uma pertence às artes musicais, a outra ao homem responsável por estas artes e pelo saber inerente a elas. (Oliveira Pinto, 2005, n.p.)

¹⁶ Escola, nesse sentido, refere-se ao pensamento comum entre pesquisadores vinculados a Universidade de Chicago, fundada em 1895, que proporcionou, junto à cidade de Chicago, uma espécie de laboratório de pesquisas urbanas interessadas na investigação da vida social (Becker, 1996).

¹⁷ Até meados do século XX chamada Musicologia Comparada (cf. Aubert, 2007; Merriam, 1977). A disciplina vem ganhando autonomia principalmente a partir de 1955 com a fundação da Society for Ethnomusicology e destaque nacional com a fundação da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), em 2001. Cf. também Travassos (2003).

Para teóricos como Merriam (1964, 1977), a etnomusicologia é o estudo da música na cultura ou, mais ainda, *enquanto* cultura. Outros a definem como o estudo das pessoas que fazem música (Titon, 1992 apud Oliveira Pinto, 2001). Para Nettl (2008, p. 27), a etnomusicologia assenta basicamente em duas diretrizes: "o estudo das músicas do mundo a partir de uma abordagem relativista e o estudo antropológico de todas as músicas." Alguns aspectos mais gerais sobre a disciplina incluem o estudo da música não-ocidental e do folclore, o estudo da música de tradição oral, o estudo da música em seu contexto cultural, o estudo das culturas musicais contemporâneas, o estudo da música no contexto e enquanto parte da cultura e o estudo comparativo de culturas musicais do mundo (Oliveira Pinto, 2001, p. 227). Há, como se observa, uma série de definições de etnomusicologia sendo continuamente revistas e elaboradas no âmbito acadêmico como parte de um importante processo do desenvolvimento intelectual em direção à emancipação do etnocentrismo.

Antes de prosseguir, abro aqui um pequeno parêntese para comentar sobre o (re)corte teórico nas pesquisas acadêmicas. Este, ao se incumbir de uma visão parcial do campo, deve ser compreendido apenas como uma de várias maneiras de se abordar o objeto em questão. Como bem demonstrou Seeger (2002), há tantas formas de descrever uma banana cortada quanto há maneiras de cortá-la. Ou seja, cada corte revela apenas um aspecto da realidade, já que tanto a visão como a descrição da banana dependem da maneira de como ela é cortada. Portanto, "em vez de defendermos nossos pontos de vista talvez devêssemos transitar mais, abordar a música de diferentes lados e ouvir aqueles que a descrevem de maneiras diferentes" (Seeger, 2008, p. 256).

Em uma outra metáfora, um grupo de cegos é levado ao redor de um elefante para que depois de apalpar o animal, cada um contribuísse com uma descrição. Ao cotejar suas impressões pessoais, os cegos, que tentavam defender uma descrição (equivocada) do todo, não conseguiram obter uma definição concreta de como era o suposto elefante. Se, ao invés

de defender aquilo que acreditassem estar certo, os cegos trabalhassem em conjunto, muito possivelmente chegariam a uma representação mais real do elefante. "Em muitos sentidos, a música é como o elefante e nós somos homens cegos. Privados de uma visão de todas as partes" (Seeger, 2008, p. 256).

No tocante à etnomusicologia, pode-se dizer que a marca registrada desta e de outras áreas de conhecimento que se desenvolvem através do trabalho empírico é a "etnografia" (do Grego *éthnos*: povo e *graphien*: escrita). Em tese, a base do método etnográfico como ferramenta de pesquisa consiste na utilização de técnicas de observação e entrevista, cujas modalidades variam de acordo com as necessidades e objetivos da pesquisa. Contudo, objetos etnográficos são multifacetados, "abrindo-se (quando observados) em labirintos também multifacetados" (Fischer, 2009, p. 26).

A etnografia da música propriamente dita é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Portanto, "uma combinação de pesquisa de campo, investigação das categorias nativas e uma descrição cuidadosa são as marcas da etnografia da música" (Seeger, 2008, p. 256). Na concepção hermenêutica de Geertz (1983, 2003) e seus discípulos, a interpretação de níveis estratificados de significado é, fundamentalmente, o que consiste a etnografia, possibilitando, assim, determinar o sentido mais apropriado para o fenômeno observado.¹⁸ E mais:

Torna-se necessário conceber [a etnografia] não como a experiência e a interpretação de uma "outra" realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. (Clifford, 1998, p. 43)

A etnografia deve, portanto, ser pensada como o resultado de uma produção colaborativa entre múltiplas subjetividades.

¹⁸ Cf. principalmente Geertz (1983).

Do ponto de vista científico, a observação é uma técnica de coleta de dados que envolve examinar fatos e fenômenos que, através de um contato mais direto com uma determinada realidade, visa à compreensão de vários aspectos da sociedade (Lakatos & Marconi, 2003). O recurso utilizado especificamente neste trabalho foi a "observação direta intensiva", realizada através da observação participante e de entrevistas semi-estruturadas. Esta segunda possibilitou manter um esboço de questões que me pareciam relevantes sem anular a possibilidade de que outros assuntos pudessem surgir ao longo das conversas.

Ao todo foram concedidas 13 entrevistas gravadas, realizadas entre 8 de outubro de 2010 e 13 de dezembro de 2011, das quais participaram professores e alunos da oficina, integrantes e ex-integrantes do bloco-show (incluindo titulares e substitutos) e percussionistas ligados ao circuito carioca de blocos. Apesar de todos terem concedido permissão para uso de seus nomes reais, optei por incluir iniciais fictícias, em ordem cronológica, a fim de preservar a identidade dos entrevistados.

Os colaboradores escolhidos foram selecionados segundo critérios específicos relacionados ao tema ou simplesmente por serem pessoas mais próximas do meu círculo de contato. Na maioria das vezes as entrevistas duravam em torno de cinquenta minutos e eram realizadas na residência dos entrevistados ou em algum local escolhido por eles. Em um segundo momento o material gravado era transcrito com auxílio do aplicativo *Transcribe!*, que permite diminuir a velocidade do áudio em até 5% e aumentá-la em até 200% sem alteração de altura. Outra função também bastante útil do programa foi a possibilidade de incluir palavras chave em marcadores distribuídos em qualquer trecho da entrevista (formando uma espécie de sumário) para uma análise posterior de trechos que ainda não haviam sido transcritos integralmente.

Apesar da dificuldade em manter a objetividade em certas ocasiões, a participação musical como estratégia de pesquisa revelou-se especialmente importante na fase de aproximação com o grupo estudado. Segundo Lakatos & Marconi (2003, p. 194), a observação participante "consiste na participação real do pesquisador com a comunidade ou grupo. Ele se incorpora ao grupo, confunde-se com ele. Fica tão próximo quanto um membro do grupo que está estudando e participa das atividades normais deste."

Além da experiência empírica junto às oficinas do Monobloco, também tive como aporte a observação participante como percussionista no circuito de blocos-show e como aluno nas aulas de candomblé. As aulas eram coordenadas pelo ogã Ney Santos e aconteciam no estúdio do Monobloco, em Botafogo, dos quais participavam músicos do Monobloco Show (titulares e substitutos) além de outros percussionistas ligados ao circuito de blocos e oficinas de percussão.¹⁹ No que diz respeito aos objetivos desta pesquisa, o envolvimento nas aulas possibilitou observar como o material musical do candomblé era efetivamente incorporado e desenvolvido nos ensaios de criação.²⁰ Nesse sentido, o trânsito dos músicos nas aulas e festas de candomblé me parece revelar, como veremos mais adiante no terceiro capítulo, alguns indícios importantes à luz das assimetrias de gênero no processo de confecção dos arranjos, intrinsecamente ligado ao circuito profissional.

Ainda que em alguns momentos eu deixasse de lado o papel de observador, busquei permanecer neutro, evitando assumir posições de liderança que pudessem influenciar nas decisões musicais do grupo ou interferir nos resultados da pesquisa. Em todo caso, apesar de me esquivar, com frequência, de expressar opiniões, aprendi que dificilmente alguém participa de um debate sem se envolver (v. Foote-Whyte, 1980). Em cima disso, "a [própria]

¹⁹ Entre março de 2011 e janeiro de 2012 foram aprofundados sete toques de candomblé (vassi, awô, avamunha, sató, opanijé, cabula e agabi), cobrindo os ritmos e variações dos instrumentos de base (lé, rumpi e gã), assim como frases e dobras do rum e cantigas de apoio.

²⁰ O termo ensaio de criação refere-se, especificamente, aos ensaios destinados à elaboração de arranjos das músicas que compõem o repertório.

noção de que existe um envolvimento inevitável com o objeto de estudo e de que isso não constitui um defeito ou imperfeição já foi clara e precisamente enunciada" (Velho, 2008, p. 122).

Mantive um pequeno caderno de bolso, às vezes substituído pelo telefone celular, para anotar comentários ou palavras chave com o máximo de discrição, pois me sentia constrangido em agir como pesquisador em determinadas situações. Como na maioria das vezes eu voltava para casa via metrô, os dez minutos aproximados de espera na estação Cardeal Arcoverde entre dez e meia noite eram suficientes para resumir e anotar os últimos assuntos pendentes. Ao chegar em casa, o processo de passar a limpo os pontos pincelados para um segundo caderno envolvia um exercício mais reflexivo no ato da escrita que incluía descrições e análises mais detalhadas das primeiras anotações.

Em relação à fotografia, tentei captar, dentro do possível, as várias etapas das atividades musicais descritas na figura 4 (Cap. 2) a fim de registrá-las sequencialmente para uma análise posterior. Sobre as gravações em áudio e vídeo (não incluindo as entrevistas), optei por fazê-las, estrategicamente, em contextos específicos, enumerados a seguir:

1. último dia das oficinas antes do carnaval;
2. avaliação dos alunos;
3. discurso do maestro antes das apresentações;
4. festas na fundição e desfile de rua;
5. aulas de candomblé.

Também fiz, com alguma dificuldade, um levantamento estatístico a fim obter informações sobre o perfil dos participantes e assuntos correlatos. Comentei com o produtor da oficina sobre a possibilidade de aplicar o questionário no dia do pagamento, já que os alunos passariam junto à sua mesa para efetuar o pagamento. Ele no entanto não concordou

em se incumbir de mais uma tarefa e pediu para que isso fosse feito somente na terceira semana do mês quando os pagamentos já tivessem diminuído. Trouxe o questionário na terceira semana conforme o combinado mas obtive um número muito pequeno de respostas. Por conta disso, optei por elaborar uma versão online das perguntas via *google docs* que foi então encaminhada à lista de alunos, gerando um total de 61 respostas (v. Apêndices B e C), dando margem às discussões sobre percussão e gênero abordadas no capítulo seguinte.

II. POLINDO AS INSÍGNIAS: NOTAS SOBRE RELAÇÕES DE GÊNERO NO CARNAVAL CARIOCA

2.1 Os estudos sobre gênero

A atenção crescente dada aos *estudos de gênero* nas últimas décadas produziu importantes contribuições e revelações no campo do conhecimento científico.²¹ O enfoque mais específico sobre música e gênero abrange um número diverso de trabalhos acadêmicos, cobrindo desde a produção da masculinidade nas danças Zulu da África do Sul pós-apartheid (Meintjes, 2004), passando pela sexualidade forrozeira (Trotta, 2009) até as construções de gênero nas óperas de Monteverdi (McClary, 1989, 1991). O conceito de gênero abordado neste trabalho deriva do pressuposto de que as noções de masculinidade e feminilidade são constituídas e ensinadas no âmbito da cultura. Meu intuito é mostrar, a partir da perspectiva etnomusicológica, que as representações sociais *a priori* transparecem nas práticas musicais dos blocos e afetam a experiência musical dos gêneros de maneira assimétrica.

A investigação sobre relações de gênero foi desencadeada, basicamente, pelas discussões entre os participantes sobre as questões de gênero e, também, pela constatação de que a atuação das mulheres nas atividades musicais do Monobloco se restringe à condição de alunas, enquanto os homens são também professores, além de participarem das atividades musicais remuneradas. Meu objetivo, nesta segunda seção, é explorar as implicações das relações de gênero (masculino e feminino) nas atividades dos percussionistas, focalizando a atuação crescente de mulheres nos espaços de blocos e oficinas de percussão em bairros de classe média no Rio de Janeiro e buscando compreender como as construções de gênero afetam a experiência musical dos participantes.

²¹ Cf. Bourdieu ([1998] 2002); Citron (1990, 2000, 2007); Gomes (2011); Gomes & Piedade (2010); Green (1997); Grossi (1998, 2004) e Louro (2008).

Desde o início da década de 1990 quando os estudos sobre música e gênero se intensificaram, a história da música ocidental tem sido alvo de inúmeros debates acadêmicos focalizando a distribuição assimétrica dos gêneros nos círculos profissionais. Primeiramente, para que um compositor se tornasse consagrado era necessário que ele recebesse uma educação musical adequada (com ênfase principalmente em harmonia, orquestração e contraponto). Porém, durante o século XIX e início do século XX as meninas que desejassem estudar composição nos conservatórios de música raramente recebiam apoio dos pais.

Assim, o primeiro passo para uma assimetria dos gêneros no campo profissional era o acesso à educação musical e o segundo era a publicação de obras autorais. Antes de 1800 as atividades musicais eram organizadas em torno de unidades políticas e eclesiásticas e as publicações eram subsidiadas pelos patronos. Esses dignitários apoiavam as produções intelectuais dos compositores ao seu serviço. O problema, no entanto, é que as mulheres eram institucionalmente excluídas de tal emprego. Ou seja, tanto as convenções tradicionais quanto as proscricções formais impediram tais ocupações, fazendo com que a circulação das publicações ou manuscritos fosse fechada às mulheres (Citron, 1990).

Depois de 1800, quando boa parte das obras caiu em domínio público, as apresentações tornaram-se particularmente mais atraentes do que as publicações no circuito profissional da música. Esse novo panorama contou com uma equipe heterogênea de profissionais qualificados, como compositores, maestros, empresários e músicos ligados aos grandes estabelecimentos de espetáculo onde o dinheiro circulava em maiores quantidades. As mulheres, no entanto, tiveram dificuldades de se infiltrarem nesse meio, em parte devido às condições as quais o gênero feminino havia sido (e vem sendo, até certo ponto) submetido:

O fato de várias mulheres terem se sentido compelidas a ocultar a sua feminilidade e assumir a autoria sob uma identidade neutra ou masculina mostra que o preconceito de gênero tem sido, de fato, um problema real, como na literatura, onde se encontra, por exemplo, os pseudônimos masculinos Georges Sand e George Eliot. O ardil promovia

respeito profissional e autoridade criativa, bem como uma avaliação neutra e, ao mesmo tempo, crítica do gênero. Clara Schumann, por exemplo, contribuiu em conjunto com Robert; aqui, com ambos os nomes afixados à página de título, não se poderia identificar quais músicas tinham sido produzidas por Clara ou por Robert. (Citron, 1990, p. 108, tradução minha)²²

Tomando os pseudônimos como exemplo, a autora assume uma postura crítica com relação aos preconceitos que assombravam as mulheres compositoras do século XIX. No caso dos blocos, observa-se que o conhecimento musical, em toda a sua extensão, exerce um papel de enorme relevo na dissonância entre os gêneros nas atividades de criação. Os homens, por desempenharem papéis em outros círculos musicais ocupam, com mais facilidade, espaço nas funções de arranjo, enquanto que as mulheres geralmente se restringem aos espaços específicos de blocos e oficinas.

Para teóricos como Citron (1990) e Green (1997), os estilos musicais caracterizados como sendo "menores" eram destinados às mulheres em apresentações domésticas, geralmente de cunho amador, e o espaço público e profissional era reservado aos homens. A partir do século XVI na Europa e no fim do século XVIII, início do século XIX, nos Estados Unidos, a prática de instrumentos musicais entre as mulheres nos recintos domésticos tornou-se uma atividade comum, embora proporcionalmente inferior ao número de cantoras. Somente com o passar dos anos foi que as mulheres instrumentistas começaram a ocupar vagas nas salas de concerto, como foi o caso, por exemplo, da pianista Clara Schumann (1819-96). Em relação aos espaços de atuação dos blocos, a oficina de percussão se caracteriza como espaço privado e amador e o grupo-show como próprio a atuar no espaço público e profissional. Nota-se, pois, que ambos os espaços (público/ privado) convergem e culminam com as performances de rua no período carnavalesco, mantendo uma divisão

²² "The fact that several women have felt compelled to conceal their femaleness and assume authorship under a neutral or masculine identity shows that gender prejudice has indeed been a very real issue, as in literature, where one encounters, for example, the male pseudonyms Georges Sand and George Eliot. The ruse promoted professional respect and creative authority as well as gender-neutral critical assessment. Clara Schumann, for instance, contributed Lieder to a joint collection with Robert; here, with both names affixed to the title page, one could not identify which songs were by Clara, which by Robert." (Citron, 1990, p. 108)

relativamente estreita entre os papéis musicais remunerados e não-remunerados (profissional/amador). Nesse sentido, a dicotomia que se estabelece entre espaço profissional e amador é central para compreender as tensões e assimetrias de gênero no campo musical dos blocos.

2.2 A oficina de percussão

Em um trabalho anterior sobre o baile funk carioca, o antropólogo Hermano Vianna (1987) assinala que nas sociedades capitalistas não há festa sem "vie sérieuse". Porém, para os participantes, a oficina nem é a "vie sérieuse" (o trabalho propriamente) e nem é a festa (o divertimento), mas uma passagem entre os dois mundos. A oficina é, portanto, uma segunda etapa necessária da "vie sérieuse" que possibilita a festa, tornando a participação no ciclo anual de aulas um pré-requisito para tocar na festa carnavalesca, sendo esta, talvez, "o momento mais forte de uma síntese do sistema que o mundo do trabalho não deixa perceber" (DaMatta, 1981, p. 23 apud Ferreira, 2005, p. 316).

Atualmente, a oficina de percussão do Monobloco, realizada desde 2003 na Sala Municipal Baden Powell, em Copacabana, Zona Sul do Rio de Janeiro, conta com cerca de 180 alunos interessados em aprender percussão e participar das apresentações do grupo no período de carnaval. Pensada como um rito de iniciação e passagem, a oficina de percussão fornece as etapas necessárias para uma análise social dos praticantes, que usualmente se iniciam na condição de fãs do grupo. Pessoas que vão aos shows, mantêm vínculos em redes sociais e consomem produtos culturais em geral. Ao ingressarem na oficina a relação de espectador e artista se converte, em maior ou menor grau, à relação de aluno e professor, estabelecendo um contato "livre das reservas e distâncias que caracterizam suas relações rotineiras" (Gonçalves, 1999, p. 219).

O período de transição entre aluno e músico se dá no momento em que o aluno supera as dificuldades iniciais e aprende o acervo de ritmos necessário, atingindo um nível

razoavelmente autônomo de competência técnica e musical como percussionista. A nova etapa consiste não mais em aprender os ritmos, mas em manter uma rotina de estudo como parte do desenvolvimento individual. Depois de aprender os arranjos, os participantes seguem em direção às apresentações investidos da condição de artista no ato da performance, pois deixam de ser os alunos que pagam pelas aulas para integrarem a bateria do grupo e, assim, se tornarem o Monobloco. Para muitos o préstito representa o final do rito (e retomam o ciclo mais experientes). Porém, há também muitos que decidem se profissionalizar como músicos e professores, participando ou até mesmo criando seus próprios blocos e oficinas, como foi o caso de um aluno de São Paulo que iniciou a oficina em 2010 com o objetivo de implantar, aos moldes do Monobloco, uma oficina de percussão na Austrália com atuação profissional:

Eu tenho todos os vídeos [do Monobloco] catalogados no meu computador divididos em turma 1 e turma 2. (...) É a fonte de tudo. Qualquer dúvida que tenho eu entro no "manual monte seu bloco". (...) Minha intenção sempre foi estudar com o Monobloco pra montar um bloco na Austrália. É isso que eu vou fazer. Tive a oportunidade de fazer aulas particulares com vários professores: Maurão no surdo, Júnior no tamborim, C.A. na caixa... então agora eu quero passar isso pra frente. (...) O C.A. pra mim virou meu pai, meu mestre, meu amigo... ele foi tudo pra mim no Monobloco. A partir do momento que eu conversei com ele quais eram os meus projetos, minhas ideias, ele me deu muita força, sabe... me abraçou mesmo. Quando eu cheguei no Monobloco eu não cheguei falando sobre isso. Eu tinha um pouco de receio: "pô, o cara chegou agora, não sabe nem tocar e tá querendo ensinar..." (...) Então levou uns quatro ou cinco meses pra eu abrir o jogo. E nesse meio tempo eu sempre conversando com a minha família e a minha família dizendo: "fala, abre o jogo". Até que eu tomei coragem e falei. (...) A partir do momento que eu falei eu me aproximei muito deles e consequentemente eles me ensinaram muitas coisas e abriram novas portas. (E6, sexo masc., entrevista concedida em 25/2/2011)

Em seu contexto musical, a oficina de percussão do Monobloco funciona como uma espécie de tradutor das expressões tradicionais (escolas de samba, candomblé etc.), num processo de recodificação, atualização e transmissão de materiais musicais. As características de origem dos elementos de cada tradição percussiva, acolhidas, relegadas ou modificadas, passam a pertencer, provisoriamente ou não, à complexidade sincrética do Monobloco. São esses tipos de traduções que vão sutilmente minando ou reforçando o sentido do material de origem, e que, sob muitos aspectos, determinam a linguagem musical do grupo. Esse modelo,

inicialmente estruturado pelos integrantes da banda Pedro Luís e A Parede (Plap), serve também como base para outros grupos que ingressam no circuito carioca de blocos, fornecendo um sistema musical sistemático e relativamente autônomo.²³ O fluxograma a seguir ilustra, de forma sintética, a cadeia produtiva das atividades musicais do Monobloco, onde eu analiso, em cada uma das seis etapas, as relações entre masculino e feminino na percussão carioca. Distingo as seguintes etapas: aquisição do conhecimento, transposição do material musical, transmissão do conhecimento, elaboração dos arranjos, festas e desfile (*performance*), respectivamente.

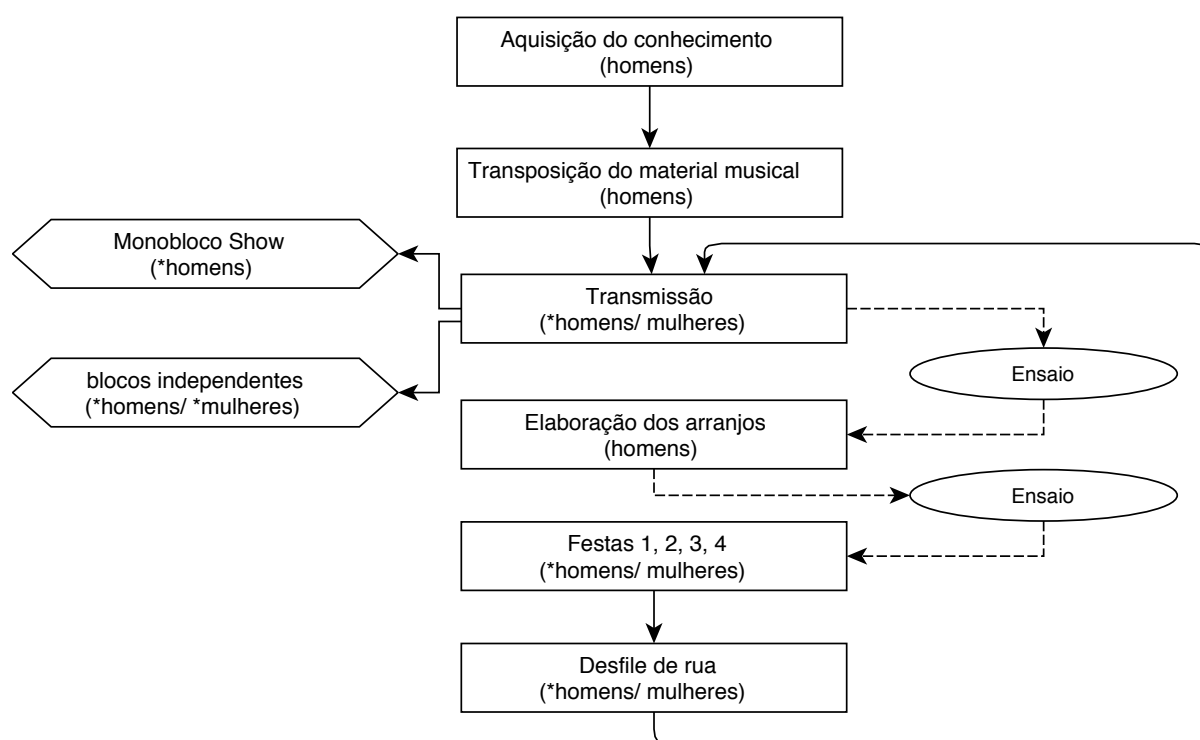


Figura 4. Fluxograma das atividades musicais do Monobloco²⁴
 Fonte: elaboração própria

²³ Nota-se ainda que muitos dos integrantes desses grupos passam a rejeitar, rigorosamente, as ideias musicais oriundas – direta ou indiretamente – do Monobloco, priorizando convenções próprias e abolindo todo tipo deliberado de "plágio". Conforme tenho observado, comentários do tipo: "sou a favor de qualquer coisa que não seja igual ao Monobloco" (depoimento oral em 12/2/2012) ou "o Monobloco não inventou a roda" (Idem) são relativamente comuns nos ensaios de "criação" (cf. nota de rodapé 20).

²⁴ O asterisco, nesse caso, corresponde à remuneração.

Classifiquei o primeiro estágio como a fase de aquisição do conhecimento musical, adquirido, até certo ponto, em comunidades e contextos tradicionais. Nesse sentido, o elo entre músicos profissionais e práticas musicais tradicionais serve não somente como base para os arranjos utilizados pelo grupo, mas também como indicativo das diferenças de gênero. Do primeiro estágio participam homens (músicos profissionais), que vão aos ensaios de escolas de samba e aos candomblés para aprender os ritmos. Nota-se, no entanto, que mesmo as mulheres que atuam em blocos profissionais continuam participando das oficinas do Monobloco. Cabe então averiguar se as mulheres buscam, efetivamente, uma construção do trabalho profissional em música e, se for o caso, investigar os limites da participação nessas atividades.²⁵

Como as mulheres têm espaço reduzido ou nulo (como percussionistas) na maioria dos rituais e cortejos de cunho tradicional, os homens assumem, devido a essa lacuna no conhecimento feminino, papéis de "mediadores culturais" (Burke, 1995; Velho, 2003) entre práticas musicais da periferia e blocos e oficinas nos bairros de classe média, em centros urbanos.²⁶ É necessário sublinhar que esse conhecimento musical é também compartilhado com os músicos que não participam diretamente das matrizes, passando por um processo *sui generis* de ensino e aprendizagem entre os próprios músicos e professores.

O segundo estágio refere-se ao processo coletivo de transposição do material musical para o instrumental percussivo de uma escola de samba, com a necessária adequação. Ou seja, as diversas *levadas* que compõem o repertório de ritmos do grupo passam por um processo de

²⁵ De todo modo, "é extremamente difícil definir limites estritos do [trabalho] em música, uma vez que o exercício dessa profissão não depende, em primeiro lugar, da regulamentação estrita que se impõe a outras áreas de trabalho" (Silva, 2005, p. 222-223).

²⁶ Em alguns casos, as mulheres também são as principais protagonistas de certos cultos afro-brasileiros, como as caixeiros do Maranhão, que se apresentam durante a festa do Divino, no domingo de Pentecostes, em São Luís (Lopes, 2008).

atualização do material original para determinar a distribuição mais adequada dos ritmos entre as diferentes vozes de altura e timbre dos instrumentos disponíveis.²⁷

Em seguida, os elementos que compõem esses arranjos são transmitidos nas oficinas, sistematicamente, pela ótica das normas da tradição musical europeia, tais como as noções de pulso e regras de mensuração em geral. As oficinas contam com um número surpreendentemente equilibrado entre os gêneros (49% de mulheres e 51% de homens)²⁸, geralmente adultos de classe média com o objetivo de aprender um instrumento de percussão e participar do cortejo carnavalesco do Monobloco. É, portanto, no terceiro estágio do fluxograma que se equilibram participações masculina e feminina. Além disso, foi a partir das oficinas de percussão que surgiram o Monobloco Show, responsável pela divulgação das músicas em CDs, DVDs e apresentações ao longo do ano, e diversos blocos independentes que passaram a atuar no circuito de blocos e oficinas no Rio de Janeiro.²⁹

A quarta etapa consiste no ensaio dos arranjos (elaborados por homens) que compõem o repertório e na avaliação dos alunos que irão participar da bateria durante o carnaval. Durante a primeira avaliação em 2011, no dia 28 de junho, os alunos subiram ao palco formando pequenos grupos para serem avaliados pelos respectivos professores de naipe. Embora não houvesse nenhuma novidade na sequência de arranjos introduzida durante a avaliação, algumas pessoas confessaram se sentirem intimidadas com o processo e, principalmente, com a possibilidade de serem rebaixadas de turma. No caso específico da caixa (instrumento que toquei, além do repique), não houve rebaixamento embora alguns alunos tivessem recebido notas 1 e 2 em uma escala de 3. O mesmo não aconteceu com

²⁷ São eles: surdos de primeira, segunda e terceira, caixa de 12", repique, tamborim, agogô de duas bocas, cuíca e chocalho. Os instrumentos podem ser classificados de várias maneiras. Classificados por frequência os instrumentos se distinguem da seguinte forma: surdos 1, 2 e 3 (instrumentos graves); caixa, repique e cuíca (instrumentos médios) e chocalho, tamborim e agogô (instrumentos agudos).

²⁸ Informação cedida pelo produtor administrativo do Monobloco em 25/10/2010.

²⁹ Dentre alguns dos mais comentados, destaco os blocos Quizomba, Empolga às 9, Turbilhão Carioca, Bloco Brasil e Mulheres de Chico.

participantes de outros naipes, o que acabou provocando uma dissonância de opiniões sobre os critérios adotados na avaliação.

Depois de um breve recesso das festas de final de ano, os ensaios se intensificam a partir de janeiro, passando de um para dois encontros semanais. Em seguida, acontecem as festas do Monobloco na casa de espetáculo Fundação Progresso, próxima aos Arcos da Lapa, nas quatro sextas-feiras que antecedem o tradicional desfile de rua. Finalmente, no momento de maior exposição do Monobloco, o grupo encerra o ciclo anual de oficinas desfilando na Avenida Rio Branco, esquina com a Presidente Vargas, em direção a Cinelândia, no primeiro domingo após o carnaval, dos quais participam tanto homens quanto as mulheres que frequentaram as oficinas.

A oficina tem duas turmas correspondendo a dois níveis de aprendizado. A turma 1 é composta por alunos iniciantes e a turma 2 por alunos mais experientes, muitos graduados da turma 1. Grosso modo, são enfocados os aspectos mais gerais sobre musicalização, teoria, aulas de instrumento e performance. O modelo de ensino adotado pelo Monobloco foi desenvolvido, em parte, por Ciavatta (2003), em um método chamado "O Passo". Inspirado nos princípios corporais do *Tai Chi Chuan*, o método tem como base uma proposta de educação musical que visa à construção dos fundamentos básicos da música, através de um andar específico, capaz de mapear, corporalmente, o compasso da música.

Conforme observei, as mulheres desempenham papéis de alunas e de percussionistas no cortejo carnavalesco (orientadas e instruídas por professores homens), alunas que pagam pelas aulas, ao passo que os homens desempenham papéis de professores, percussionistas profissionais no grupo de palco e percussionistas no cortejo carnavalesco. Há, como se vê, uma assimetria notável para a realidade de uma metrópole contemporânea, na qual as relações

de gênero se afastaram muito, nos últimos tempos, das que caracterizaram a masculinidade e a feminilidade até meados do século XX.³⁰

2.3 Gênero, classe e a condição profissional

Argumenta-se, neste capítulo, que o interstício entre práticas musicais "de raiz" e práticas musicais em bairros de classe média promove um tipo de hierarquia caracterizada, principalmente, pela divisão entre gênero, classe social e profissionalismo. Para entender como as configurações sociais de gênero e classe influenciam os papéis musicais no campo profissional foi preciso, em primeiro lugar, investigar as relações que efetivamente se constroem entre esses dois mundos. Em geral, as práticas percussivas de raiz são mantidas por homens, geralmente músicos populares que não tiveram acesso à educação musical "formal", e restritas às comunidades e contextos específicos onde os espaços de atuação são praticamente interditados às mulheres (v. Segnini, 2011).

Apesar das fronteiras aqui implicadas, cada vez mais, temos a certeza de que as culturas não são (e nem nunca foram) totalidades integradas. O que está em jogo, porém, não são as identidades culturais, mas o diálogo entre músicos detentores de conhecimentos distintos. Nesse sentido, as práticas musicais do Monobloco foram, sem dúvida, condicionadas em grandes porções pelo diálogo entre músicos das periferias e músicos de classe média (v. Cap. 3). Ora, se os pilares de blocos e oficinas provêm dos domínios tradicionais, é de interesse investigar os motivos pelos quais a percussão de culturas populares tradicionais não é convidativa às mulheres que participam deste circuito. Pode-se, então, deduzir que as assimetrias geradas pelo acúmulo de conhecimento por parte dos homens, dão a eles melhores condições no jogo da profissionalização. Adicionalmente, a instabilidade

³⁰ Apesar das configurações de gênero hoje terem se afastado muito das que caracterizam as sociedades tradicionais, como a divisão sexual do trabalho, por exemplo, a vida social continua permeada de assimetrias nas relações de poder, não sendo, portanto, uma característica presente somente no circuito carioca de blocos, mas em toda a sociedade.

financeira de boa parte dos músicos profissionais, somada a um tipo de trabalho intermitente, promove um espaço competitivo que, muito frequentemente, exclui (ou melhor, negocia) a participação do gênero feminino e das classes menos favorecidas nos espaços de maior prestígio profissional.

Sob o viés dos estudos de gênero, um dos pontos chave para entender as mudanças no campo do trabalho é o paradigma da competência, traduzido no campo da música como o paradigma da competência musical:

Tradicionalmente na sociedade ocidental, a masculinidade se constituía pelo papel que o trabalho tinha na vida dos homens. O trabalho, fosse ele camponês ou industrial, envolvia o corpo masculino, que se distinguia do feminino pela força física. No final do século XX e início do século XXI, este paradigma do valor do trabalho masculino associado à força vem sendo substituído no mundo do trabalho pelo paradigma da *competência*[.] (Grossi, 2004, p. 17, grifo da autora)

Os depoimentos apontam na mesma direção: "Ensaiai no meio de 'feras' é um aprendizado. Mulher sobe no palco com [o Monobloco] por dedicação"³¹; "o Monobloco é chamado de bloco *caxias*, bloco CDF, que não pode errar, *formiga*".³² Uma das entrevistadas, que também participou da primeira formação do grupo, relata que à medida que o Monobloco se profissionalizava, os músicos amadores saíam e os profissionais ficavam. Segundo ela, "o fato de não terem mulheres percussionistas pré-Monobloco naturalmente selecionou os integrantes do grupo de palco."³³

A consolidação recente do paradigma da competência no ambiente social dos blocos condicionou uma valorização crescente da qualidade técnica, que, apesar de soerguer novas perspectivas e mudanças musicais no carnaval de rua atual, também trouxe algumas preocupações latentes para os participantes dos blocos de rua. Conversando com um dos idealizadores do bloco Desliga da Justiça (neto do Monobloco, em termos genealógicos),

³¹ E5, sexo fem., entrevista concedida em 17/11/2010.

³² E2, sexo masc., entrevista concedida em 11/10/2010.

³³ E3, sexo fem., entrevista concedida em 26/10/2010.

percebi que há um novo sentimento que permeia o imaginário dos participantes dos blocos sazonais, também conhecidos genericamente como "blocos de amigos": o de que não são tão "bons" quanto os blocos-show ou de que não são "bons" o suficiente para se apresentarem. Segundo E9, o Monobloco é o reflexo de uma sociedade mais organizada que conseguiu capitalizar um novo momento do carnaval carioca: "O que era pra ser uma coisa mais espontânea está se tornando um espetáculo."³⁴ Sobre essa transformação recente do carnaval de rua, E9 comenta:

Esse modelo organizado vai pegar, mas pode ter certeza que quando tiver tudo organizado, vai sair uns malucos de um prédio e falar assim: "ah mermão, chega dessa p..., vamos descer aqui nós cinco, seis, aqui, vamos fazer uma barulhada (...)". Enquanto estão organizando ali, os caras tão fazendo uma batucada aqui de uma outra forma. E eu acho que vai abrir espaço pro espontâneo de novo. Quanto mais organizarem vai vir uma célula do espontâneo e vai quebrar isso tudo, porque a energia do carnaval é essa. (...) As pessoas vão encher o saco dessa organização, pra isso eu vou pro Rock in Rio. O carnaval tem que ser uma outra coisa. (E9, sexo masc., entrevista concedida em 5/4/2011)

No dia 27 de dezembro de 2010, um grupo de estrangeiros subiu ao segundo andar do auditório da Sala Baden Powell para assistir ao ensaio da segunda turma. Aos poucos eles se levantaram das cadeiras e começaram a dançar. Naquele momento, alunos e professores trocaram olhares e risos constrangidos à medida em que as normas de conduta iam sendo transgredidas, pois a dança havia provocado uma situação embaraçosa. Com efeito, embora uma das modalidades desse tipo de música seja a dança, a oficina modificou determinadas características de comportamento mais próximas das que caracterizam o *espírito* do carnaval. Conforme dito anteriormente, a oficina é uma transição entre a vida séria e o divertimento, tornando a participação no ciclo anual de aulas um pré-requisito para tocar no carnaval:

[A oficina] é um curso que o cara faz durante o ano inteiro pra aprender a tocar, (...) tem o repertório, tem os arranjos das músicas e tem toda uma parafernália tecnológica, caixas de som e tudo e microfone pra uma galera dali. Eu num tô aqui colocando... Veja bem, não é uma crítica ou não. Eu tô falando é o processo de transformação da coisa. E a coisa passou a ser um espetáculo. Um show com começo [e] hora pra acabar, onde os alunos são os músicos ali, mas não recebem e tem que obedecer a

³⁴ E9, sexo masc., entrevista concedida em 5/4/2011.

umas ordens, todo mundo tem que tocar direito. Então quer dizer, todo o espontâneo tá se perdendo nisso. A camisa, todo mundo tá com a camisa do negócio e tal, não pode entrar ninguém, tem segurança. Ou seja, é um show na rua. Aí começa: o ECAD [Escritório Central de Arrecadação e Distribuição] já se ligou nisso daqui e quer cobrar porque toca música dos outros. (...) Possivelmente o caminho vai se evoluir pra se vender um abadá, ou então pra cada bloco desses começar a compor e tocar suas músicas pra não pagar o ECAD. (E9, sexo masc., entrevista concedida em 5/4/2011)

Nota-se, portanto, que a transformação do carnaval de rua não somente contribui para o fortalecimento de novos padrões sociais como também condiciona a formação (e contestação) de novas oportunidades de negócio. Conforme observou E9, há uma inversão dos valores tradicionais que acarretou em mudanças significativas na maneira de fazer e pensar carnaval de rua que, em boa medida, estimula novas configurações das relações entre os gêneros. Mudanças que, na prática, se traduzem nas maneiras de tocar, nos sons, nas preferências por instrumentos e nas relações de poder.

Em uma conversa informal sobre os códigos culturais no Monobloco, um amigo francês, que também participa da oficina, levantou um ponto emblemático sobre a questão de gênero e da condição profissional nas práticas musicais dos blocos. Conversávamos mais detalhadamente sobre um gesto simbólico bastante difundido entre os participantes que consiste em "limpar", com uma das mãos, o ombro do percussionista em um momento de maior destaque, geralmente depois de uma levada bem executada, de uma chamada de repique precisa, de um improviso criativo etc. Trata-se, nesse sentido, de reconhecer e enaltecer a competência musical individual durante ensaios e apresentações.

Em termos metafóricos, o aluno com quem conversava informou que sobre os ombros dos militares de alto escalão são usadas *insígnias*³⁵ na luva de ombro da vestimenta militar, indicando a hierarquia e o nível de autoridade nos cargos militares (geralmente ocupados por homens). O gesto imprime, portanto, um marco simbólico e distintivo da competência

³⁵ Insígnia. [Do lat. insignia.] S. f. Sinal distintivo de uma função, de dignidade, de posto, de comando, de poder, de nobreza, etc. (Ferreira, 1986).

musical, permitindo enxergar mais claramente quem tem os ombros brilhando, as insígnias polidas, e quem não tem. Conforme eu já havia observado, o repique e a caixa (não considerando o tamborim) são instrumentos que exigem um grau maior de habilidade técnica, além de serem os instrumentos mais populares não só entre os homens, mas também entre os homens com os ombros mais cheios de "insígnias" invisíveis.

Isso aí é de escola de samba: tirando a poeira do terno do cara, sabe qual é? P..., toca pra caramba aí. É isso. É uma brincadeira que a gente pegou deles. Isso aí foi uma vez que eu fui tocar na Grande Rio. Eu 'tava tocando caixa e teve uma hora de um breque lá, que era tipo uma coisa nova, mas eu sou músico então você já ouviu a coisa de uma outra forma. Tu foi comigo até algumas vezes lá na Grande Rio, lá no ensaio, lá em Caxias, se lembra? Pronto, naquela época. Nas primeiras vezes que eu fui aí p..., acertei a bossa assim de cara, era uma bossa longa, aquelas bossas do Odilon. Aí o Maninho veio e fez assim [limpou meus ombros]: tipo p... acertou, tocou legal, sabe qual é? Bacana. É um cumprimento, é de escola de samba. (C.A. Ferrari, entrevista concedida em 13/12/2011)

Sem dúvida, a matriz conceitual por trás do gesto tem algumas implicações de relevo na análise proposta (gênero, idade, nível de dificuldade e preferência por instrumentos). De acordo com os resultados obtidos (v. Apêndice C – Tabela 28), foi possível verificar que as mulheres mais velhas preferem os instrumentos classificados como fáceis (agogô, chocalho e surdo) e que os homens mais jovens preferem os instrumentos difíceis (caixa, repique e tamborim). Comparativamente, os soldados em atividade, que enfrentam batalhas, são mais propensos ao reconhecimento (insígnias). Da mesma forma, os percussionistas mais novos estudam mais, praticam mais e transitam mais em outros círculos, ampliando as possibilidades de reconhecimento. Em oposição, as mulheres mais velhas representam o extremo oposto: limitadas às atividades domésticas e familiares, gozam de menor prestígio musical na arena dos blocos. Além disso, o polimento das insígnias também pode ser visto como metáfora sexual: sinal de potência e boa performance.

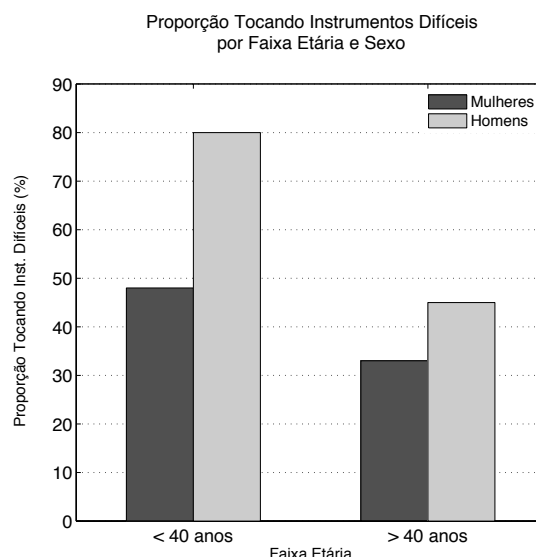


Figura 5. Proporção tocando instrumentos difíceis por faixa etária e sexo

Fonte: Apêndice C – Tabela 28

Dentre os blocos cariocas, o Monobloco, sem sombra de dúvida, se destaca como sendo o bloco de maior prestígio profissional, contabilizando, em média, dez apresentações por mês ao longo do ano. Calcado nas considerações de Citron (2000), argumenta-se que a condição profissional é, por si só, um mecanismo de exclusão. Alinhado a essa perspectiva, busquei averiguar também se os músicos das periferias tinham mais dificuldades de participar das atividades musicais do grupo-show. Para E9, os músicos da periferia levam mais tempo para aprender pelo fato de não terem tido oportunidade à educação musical formalizada (escolas de música, conservatórios, universidades, aulas particulares etc.). Por outro lado, o músico profissional instruído nos espaços citados utiliza recursos e técnicas de estudo que aceleram o processo de aprendizagem, possibilitando, assim, melhores condições na disputa por trabalho:

Ao ter contato com a galera de escola de samba a gente convidou muita gente informalmente: "pô pinta lá, pinta lá na oficina". Pra ver um pouquinho, assim... é óbvio que a gente tinha um interesse que essas pessoas trouxessem um pouco da linguagem do samba, mas tinha que ver também a disciplina dos caras, em termos de adequar ao trabalho. (...) A gente vê que assim, às vezes a falta de uma educação mais formal em música, ou até educação mais formal... pô, o cara tem uma disciplina um pouco melhor – disciplina eu num tô nem falando de bagunça, mas de estudar o arranjo, às vezes até de pensar a música mais racionalmente, decifrar rapidinho a forma da música, decorar... neguinho pensa a música de uma forma diferente. Então é um processo, que, por exemplo, o Maurão e o Junior passaram por esse processo e

hoje adquiriram essa forma de pensar: conseguir enxergar a música de uma forma mais racional e menos intuitiva. (Celso Alvim, entrevista concedida em 29/3/2011)

O depoimento mostrou que tanto o Junior quanto o Maurão, oriundos das comunidades do samba e hoje percussionistas titulares do bloco-show, passaram por um processo de musicalização integrado às regras de mensuração e outras bases teóricas de estruturação musical ocidental. Há também os músicos de tradição oral que não conseguiram se adequar à padronização exigida pela profissionalização desse tipo de bloco, como foi o caso de um cantor (e compositor) de escola de samba citado: "[Ele] era muito 'verde' musicalmente pra cantar junto com outras pessoas, abrir voz, às vezes afinar, entender o tom legal... Aí a gente falou com ele que não dava, entendeu? Em termos, assim, de teste, deixou a desejar."³⁶ Há, também, os que atualmente se encontram no meio deste processo, como é o caso do percussionista Ney Santos:

O Ney tá no meio desse processo. O Ney aqui é um substituto, ele faz eventualmente alguns shows. No começo pra ele era uma dificuldade enorme. Nesse momento ele tá melhorando, tá evoluindo nessa questão de entender que a música tem uma parte, a levada muda porque mudou de parte, decorar a forma da música. Que eu acho que é a grande dificuldade: pensar a música mais racionalmente. Agora, são pessoas que trazem uma contribuição de linguagem, assim, maravilhosa. (...) Eu sou um cara que brigo um pouco com a galera aqui, advogo a favor dessa rapaziada de dizer: "pô, vamos ter um pouco de paciência", porque eu acho que é uma contribuição musical muito bacana. E acho que os caras têm condição de chegar, tanto que têm chegado. (Celso Alvim, entrevista concedida em 29/3/2011)

Sobre o choque cultural entre classes, E9 comenta: "O lourinho chega na favela e mesmo tocando certo o diretor [de bateria] vai dizer que ele tá tocando errado e vai mandar ele largar a peça. O 'ego' dele não vai aguentar. É conflito cultural."³⁷ O embate cultural entre categorias sociais me parece conflituoso também para o gênero feminino, como mostra o depoimento a seguir:

Quando eu desfilei, eu era a única mulher tocando repique. Eu não sei se isso é uma preferência das mulheres ou se é uma imposição do meio masculino. (...) Foi incrível, mas quando eu me dei conta que as mulheres estavam todas lá na frente e que atrás só

³⁶ Celso Alvim, entrevista concedida em 29/3/2011.

³⁷ E9, sexo masc., entrevista concedida em 5/4/2011.

tinha homem, eu senti uma responsabilidade gigante, do tipo, não posso errar porque senão vai ser uma justificativa pra mulher não tocar aqui. Pra mim não era só ser mulher, era ser mulher e ser da Zona Sul. (E3, sexo fem., entrevista concedida em 26/10/2010)

O resultado parcialmente problemático da condição profissional é que esta exerce um poder cultural enorme, uma vez que perpetua as ideologias e valores de algum grupo, ou grupos, dominantes. Na mesma linha, Citron (2000) argumenta que a criatividade é uma etapa fundamental no caminho da formação do cânone e a presença das mulheres nesses espaços tem sido escassa. Os compositores consagrados têm sido reconhecidos como compositores profissionais (e vice versa). Desse modo, a condição profissional tem muito a ver com as possibilidades de inclusão no cânone, sendo esta uma questão, particularmente, atraente *vis-à-vis* às mulheres compositoras, desvalorizadas por não serem consideradas profissionais. A situação torna-se ainda mais complicada para as mulheres, pois estão sujeitas a negociar suas identidades face às ideologias que competem com a mulher no mercado profissional. Sem dúvida, a emergência da condição profissional no circuito de blocos e oficinas de percussão exerce um poder igualmente problemático nas ideologias de igualdade entre os gêneros e questões dessa natureza.

Ao se debruçar sobre o problema da condição de profissional entre as mulheres no campo da música, a autora sugere que a força metafórica da música se articula com o discurso de gênero, sendo ela, uma representação simbólica dos códigos de gênero, imbricados na cultura e incorporados às propriedades de comunicação da música. Dito de uma outra maneira, a música tem a capacidade de operar como um meio de "conversação cultural" e, assim, construir, bem como refletir os valores da sociedade. Há, como se observa, uma relação eminentemente dialética entre discursos de gênero e práticas musicais não apenas na história da música ocidental, mas também no circuito carnavalesco carioca, onde as identidades dos gêneros são constantemente negociadas e elaboradas. Nesse sentido, a estrutura percussiva dos blocos cariocas se configura, até certo ponto, pela síntese entre

ideologia, representação e prática, como mostra o depoimento de uma integrante do bloco Mulheres de Chico: "A gente nunca sentiu nenhum tipo de resistência das pessoas onde quer que a gente tocasse, até na Mangueira a gente foi muito bem recebido. Fomos lá duas vezes e as pessoas diziam: 'Nossa! mas elas tocam direitinho.'"³⁸

O depoimento parece ilustrar que o prestígio não foi da música em si, ou do que a música transmitiu, mas de quem a produziu – nesse caso mulheres brancas de classe média em território negro, masculino e de classe popular. Por essa razão, pode-se deduzir que as construções de gênero perturbam a experiência musical na medida em que os critérios de avaliação são constituídos com base nos discursos de gênero (e classe). Para efeito de análise, especula-se o seguinte desdobramento: "Nossa!" (que inusitado, é estranho ver mulheres na percussão) "mas elas tocam direitinho" (para mulher, até que elas tocam "direitinho" – mas no diminutivo, porque quem realmente toca bem são os homens).

O que permanece não resolvido é se a imagem do grupo representa uma apologia feminista (no sentido de uma aversão à hegemonia masculina) ou feminina. A minha impressão é de que o Mulheres de Chico é um grupo feminino. Feminino pelo uso de símbolos como estarem "de chico" (do popular "estar menstruada"), por serem "mulheres percussionistas vaidosas"³⁹, mas também por serem "subordinadas" a um compositor homem, afinal são as mulheres "do" Chico Buarque.⁴⁰ Ou seja, elas dependem dele na realização deste trabalho.

Retomando meu argumento inicial, há várias razões pelas quais a relação entre práticas "tradicionais" (como candomblé, escola de samba etc.) e modernas (blocos de

³⁸ E4, sexo fem., entrevista concedida em 1/11/2010.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Tomei como base de análise a vinheta do bloco Mulheres de Chico, intitulada "Será que o Chico Vem?": "No carnaval eu vou sair com a mulherada/ Cantando Chico aqui na praça/ Já me disseram que o Chico vem aí/ De Mascarado de Malandro ou de Geni/ Será que 'chico' vem?/ Será que o Chico vem? VEM/ A mulherada tá de chico mas tá bem!/ Será que ele não vem?/ Será que ele não vem? VEM/ Mulher de Chico também pode ter neném."

percussão carnavalescos, oficinas de percussão etc.) pode constituir-se em questão central para compreender as vicissitudes das relações entre os gêneros. Em linhas gerais, as transformações musicais que foram impulsionadas pelas migrações proporcionam um campo fértil para estudos acadêmicos. Sob a perspectiva histórica e sociológica, Martins (1974, 1975) constatou que o que dá sentido à música caipira são as manifestações do cotidiano de uma população rural, enquanto que a música sertaneja se caracteriza como uma reconstituição simbólica do imaginário caipira intermediado pela *indústria cultural*.⁴¹

Seguindo esse raciocínio, a tradição musical se caracteriza não apenas pela via do tempo ou pela capacidade de preservação do material de origem, mas também pelo contexto social em que as práticas musicais se desenvolvem, através de relações de conflito e cooperação. Meu ponto é mostrar que, no espaço observado, o elo entre músicos de classe média e músicos de tradição oral promove uma divergência entre os gêneros ao mesmo tempo em que condiciona a formação de novos empreendimentos e possibilidades de trabalho no mercado musical.

Alguns dos personagens "flutuantes" do Monobloco, como é o caso do mestre de bateria Odilon Costa e do ogã Ney Santos, conseguiram espaço para estruturar aulas de percussão mais próximas dos modelos que caracterizam os espaços institucionalizados de ensino da música. A comercialização do conhecimento popular por parte desses músicos se justifica pelo crescente interesse da população e, também, pelo fato que nem todos têm acesso livre a esse conhecimento, como é o caso, em geral, das mulheres de classe média. Além do relacionamento considerado pela entrevistada⁴² como "hostil" entre mestres de bateria e ritmistas, a falta de uma metodologia de ensino apropriada a indivíduos com pouca familiaridade com o universo das escolas de samba afasta a participação das mulheres. Além

⁴¹ Termo inaugurado pelos teóricos da chamada Escola de Frankfurt e atribuído à produção massificada de bens culturais nas sociedades capitalistas.

⁴² E5, sexo fem., entrevista concedida em 17/11/2010.

disso, pelo fato de as mulheres raramente assumirem funções de comando (direção musical, repique, regência etc.), a busca por um aprofundamento na percussão é menor, agravando-se pelo fato de os instrumentos mais populares entre as mulheres, como o agogô, chocalho e surdo, serem mais fáceis de tocar e, portanto, menos favoráveis ao estudo (prática) musical.

Pouca gente põe em dúvida a capacidade do grupo em trafegar entre mundos e categorias sociais distintas. Primeiramente, chamou minha atenção Ney Santos, personagem de destaque no Monobloco e ogã da casa de Oxumarê, conhecido também como Ney d'Oxossi, que hoje participa das atividades do Monobloco no círculo profissional. Transcrevo a seguir o depoimento:

Um dia Leo Xalalá⁴³ me levou até o Arpoador pra gente tomar uma água de coco e ele me falou assim:

– "Tá vendo esse mar aí, velho? Nem o mar consegue ganhar de você, de tanto ritmo que você conhece."

Aí eu fiquei parado olhando pro mar e falei:

– "O mar é muito grande, meu irmão. O mar sai daqui vai pra Bahia, vai em tudo que é lugar, você tá louco!" E o Leo perguntou:

– "Ney, quantos ritmos você sabe em um toque só?" Eu falei:

– "Num sei velho, nunca contei essas coisas não."

Conversando com ele, ele falou:

– "Velho, aonde esse mar vai você chega lá, cara. É o mar nas águas e você com os toques na mão. Você sabe. É só você se dedicar a aprender a passar o que você sabe e vai ter sempre muitos alunos. Tenha um pouco mais de paciência. O que você não sabe você pergunta."

Pô velho, aquilo ali foi uma coisa assim que eu fiquei parado... Cheguei em casa, fiquei pensando e falei:

– "Acho que o Leo tá com razão. Se eu aprender a passar o que eu sei vai ficar mais fácil." Comecei a fazer *o passo* de novo. (...) E aí eu parava a aula e falava:

– "Velho, onde que tá o "um" aqui. E ficava: ((exemplo musical)) Comecei a entender aonde que era o 1, o 2, o 3, o 4. Onde que era o "um" no toque e comecei a entrar na onda dos caras. (...) Então eu comecei a pegar o gosto. E aí eu fui gostando mais ainda, porque quando você começa a passar o que você sabe pra galera, seus alunos... Pô, aí eu levava eles pro candomblé, botava eles pra dobrar o rum. Pô, eu ficava feliz pra c... quando eu via meus alunos tocando o rum... tocando bonito mesmo." (Ney Santos, entrevista concedida em 8/9/2011)

Mais de dez anos depois do encontro no Arpoador, em uma aula de candomblé gravada por mim em 28 de junho de 2011, Ney aparece vestindo uma camisa do clube de

⁴³ Leo Saad é integrante do Monobloco Show, professor do naipe de agogô nas oficinas de percussão e guitarrista convidado da banda Pedro Luís e A Parede.

futebol alemão Bayern de Munique junto às guias do candomblé e um "pen drive" pendurado no pescoço. Além desses, outros objetos reforçavam a estética cosmopolita do ambiente, como atabaques, congas e um tambor de candombe uruguaio. O Ney então faz a contagem e começa a tocar uma sequência de *flams*, dando início à dobra do rum do *vassi*.⁴⁴ Em um determinado momento da dobra surge a seguinte discussão:

Celso: Quiáltera de dois.

Fred: É, mas não é bem um "e". Tem um micro ritmo rolando aí.

Ney: Eu conto tudo como 1 2 3 4 porque fica mais fácil pra passar.

Celso: É. A minha conclusão é a seguinte: Eu preciso ainda ouvir mais o Ney tocando e vivenciar mais o ritmo pra chegar a conclusões mesmo. Tem coisas que eu ainda não... A própria maneira como ele faz a frase. (...) Isso é uma explicação de que assim, por exemplo, tem uma coisa que é legal pra c... que é você tá contando, tá decodificando pra gente... mas quando você faz no ritmo...

Fred: A vera

Celso: ...Você faz de uma maneira. Às vezes quando você conta e decodifica, não é maneira de digitação não, você arredonda (...). Tem que ouvir de novo é no ritmo, é no calor da hora.

Fred: É, mas acho que pra entendimento é isso mesmo.

Celso: Pra entendimento é isso mesmo, mas tem coisas que eu ainda não cheguei a conclusão não, quero ouvir mais, quero ouvir mais pra... (...) aos poucos a gente vai quebrar a cabeça (...) e vamos fazer um grande debate. ((risos)) (...) Acho que vai tirar essa dúvida vendo o Ney tocar.

Ernani: Mas conta na colcheia, é isso?

Celso: Não sei.

Fred: A princípio funciona se você contar na colcheia, mas funciona? Funciona pra c... não funciona, mas funciona. Tá lá, é isso aí. É o micro ritmo.

Ao mesmo tempo em que os alunos adquirem um tipo de conhecimento geralmente restrito às comunidades onde o candomblé é praticado, Ney também adquire, nesse sistema de trocas, um tipo de conhecimento que é ainda mais restrito, o conhecimento teórico institucionalizado pelos conservatórios de música e outros espaços formalizados de educação musical, facilitando o ingresso num espaço social praticamente limitado aos musicalmente "letrados". Por outro lado, "trocar é [também] confrontar-se e incorporar-se a sistemas de hierarquia social. É, a um só tempo, associar-se e rivalizar" (Cavalcanti, 2008, p. 32).

⁴⁴ No candomblé, *vassi* é o termo que designa o ritmo específico usado nas cantigas de ogum. O termo "dobra do rum", por sua vez, é atribuído genericamente às frases típicas deste tambor, utilizadas durante os cultos de possessão para acompanhar as danças dos diferentes orixás.

Por meio dos exemplos mencionados, observa-se que nos embates que se estabelecem entre tradicional/ moderno e periferia/ centro, a música é estratégica para entender as assimetrias de gênero nos espaços profissionais. Apesar de se tratar de uma questão maior e mais complexa, busquei, na análise proposta, examinar como as representações dos gêneros se configuram no cenário tradicional e como elas são reestruturadas no contexto urbano. A tônica dessa reflexão foi mostrar que as relações assimétricas de poder são potencializadas pelas diferenças entre gêneros e classes sociais: os homens (músicos profissionais) assumem a função de "professores mediadores" que possibilitam às mulheres de classe média a experiência de praticar a percussão no circuito carnavalesco.

2.4 A experiência musical dos gêneros

No dia 23 de setembro de 2011, fiz uma rápida visita às prateleiras de uma farmácia para comprar um xampu e percebi que as diferenças entre cheiros e rótulos (do tipo "for men") claramente sugerem uma delimitação bastante acentuada dos gêneros. A ideia de que há cheiros masculinos ideais me fez cogitar se não há, também, maneiras de ouvir ou – no caso dos músicos – maneiras de produzir sons masculinos ou femininos. A princípio, o que me parece claro é que a experiência do cheiro posiciona os gêneros em ângulos distintos.

Para dar início a discussão sobre gênero e experiência musical, tomei como referência o aporte teórico de Green (1997) para elucidar algumas dessas questões. Na análise proposta pela autora, distingue-se os termos "inerente" e "delineado". Num plano abstrato, o significado musical inerente compreende um tipo de experiência musical individualizada que envolve a música criada a partir dela mesma, cujas qualidades sônicas são preservadas sem a intervenção de conteúdos simbólicos. Já o termo delineado implica na experiência musical no plano social, onde a música é amplamente influenciada pela cultura.

Em função dessa distinção, a experiência musical do significado inerente se caracteriza como sendo positiva ou negativa. Desse modo, considerando um plano livre de intervenções culturais, os sentidos de um sujeito poderão responder de maneira positiva ou negativa à sonoridade e às práticas de algum instrumento em particular. A mesma polaridade ocorre na experiência musical do significado delineado, mas nesse caso atribui-se à sonoridade e às práticas desse instrumento os aspectos meramente simbólicos. Supondo que a característica de improvisação, comum na prática desse instrumento (como é o caso do repique), fosse uma característica de afirmação masculina, a experiência musical de um sujeito masculino ao tocar esse instrumento é positiva. No entanto, se alguma característica do instrumento for considerada feminina, a barreira simbólica irá impedir que a experiência musical fosse inteiramente positiva.⁴⁵

Assim, se ambos os significados (inerente e delineado) forem positivos, a experiência é "celebrada", mas se forem negativos, a experiência é "alienada". A título de exemplo: um sujeito masculino celebra a experiência de tocar o repique por se identificar com a sonoridade que o instrumento lhe possibilita produzir e por gostar de improvisar, considerando que esta é uma característica historicamente reconhecida na música popular como sendo uma habilidade tipicamente masculina. Por outro lado, este sujeito não celebra a experiência de tocar harpa na música clássica por não gostar do som suave que o instrumento produz e pelo tipo de prática associada ao instrumento que se traduz em características femininas.

⁴⁵ Porém, não se deve ignorar o fato de que o conceito de gênero é resultado de processos históricos e culturais que, obviamente, extrapolam os limites desta análise. Trata-se de um ensaio pertinente a um tipo específico de identidade, pois nem todas as sociedades formulam os gêneros da mesma maneira. "Para nós, é um paradoxo que os homens devam exaltar sua masculinidade revelando que contêm em si algo que é também feminino. Isso parece uma confusão de propriedades. A formulação ocidental da identidade de um tipo unitário levaria a esperar que os homens se tornassem mais masculinos associando-se a coisas definidas como exclusivamente masculinas; um atributo intrínseco (masculinidade) seria ampliado com atributos extras da mesma natureza (mais masculinidade). No modelo ocidental, quanto mais distante das coisas femininas, tanto mais permanente é a identidade masculina: daí as interpretações das sequências de iniciação masculina cujo ápice é a aquisição da masculinidade (uma identidade social de sexo único, que finalmente se combina com uma identidade fisiológica intrínseca). *Isso não poderia estar mais distante do exemplo melanésio.*" (Strathern, 2006, p. 192-193, ênfase minha)

Ora, se a relação entre significado inerente e significado delineado não for igual, a experiência musical diverge para um dos dois tipos de ambiguidade. Segundo a autora, a ambiguidade do tipo A ocorre quando o ouvinte responde de forma positiva ao significado delineado e de forma negativa ao significado inerente. Inversamente, a ambiguidade do tipo B ocorre quando o ouvinte responde de forma negativa ao significado delineado e de forma positiva ao significado inerente.

Em resumo, o quadro teórico mostra que as experiências musicais dos gêneros nunca são iguais. As mulheres, em geral, não têm uma experiência positiva na delineação da maioria dos estilos musicais pelo fato de o gênero feminino não ser compatível com boa parte dos tipos de delineação musical – como é o caso das baterias de rock que demandam força física para tocar (atributo vinculado ao sexo masculino). Da mesma forma, escutar uma composição autoral é algo natural e inerente ao gênero masculino, pois envolve "habilidades cerebrais" que vão ao encontro das definições de masculinidade. No caso das mulheres, essas qualidades, por serem masculinas, colocam em risco a noção de feminilidade implicada neste gênero. Portanto, por mais que o significado inerente seja positivo, a experiência musical da mulher é normalmente mais suscetível à ambiguidade. Por outro lado, à medida que as construções simbólicas do significado delineado são superadas, o significado inerente se torna uma experiência mais prazerosa.

O potencial de interromper a feminilidade no ato da performance deve gradualmente perder sua força à medida que o ouvinte se torna mais acostumado com a delineação. Quanto menor forem as distrações do significado delineado, maior é a capacidade dos ouvintes escutarem atentamente os significados inerentes. (Green, 1997, p. 61, tradução minha)⁴⁶

A artista mulher, especialmente aquela que decide tocar um instrumento ou algum estilo musical que define masculinidade [como é o caso do repique, por exemplo], tem

⁴⁶ "The interruptive potential of femininity in the act of performance must gradually lose its potency as the listener becomes more accustomed to the delineation. Listeners are more able to listen attentively to inherent meanings the less distracted they are by interruptive delineations." (Green, 1997, p. 61)

de superar – e continuar superando – a distração delineada que a sua própria performance vai produzir. (Green, 1997, p. 136, tradução minha)⁴⁷

Convém novamente assinalar que as definições simbólicas de masculinidade e feminilidade em referência à música afetam a experiência musical dos gêneros de modo assimétrico. Segundo Green (1997, p. 183), as associações do gênero penetram nas delineações da música, de modo que "clássico" e "lento" juntos formam um tipo de delineação feminina, enquanto que "popular" e "rápido" formam uma delineação que interrompe a feminilidade e é concomitantemente mais atrativa aos homens:

Quando as meninas evitam tocar bateria, não é apenas por causa de estereótipos ou convenções sobre papéis musicais, mas por causa dos delineamentos relacionados ao desempenho musical de uma baterista menina que age de volta para interromper não apenas a experiência dos ouvintes da maneira como ela toca, mas também da sua própria escuta sobre a sua maneira particular de tocar bateria. (Green, 1997, p. 186, tradução minha)⁴⁸

Outro ponto importante salientar são as características de gênero em relação à regras. Para esta autora, as qualidades de não-conformidade na música popular são atribuídas ao gênero masculino, enquanto que as qualidades de conformidade na música clássica são atribuídas ao gênero feminino. Como bem recordou uma das entrevistadas, "na época da escola, as meninas, em geral, são mais preocupadas com as notas do que os meninos (...). A mulher não processa tão bem fazer a coisa errada e por isso corre atrás pra evitar esse tipo de situação."⁴⁹ Os dados empíricos em muitos sentidos atestam essa distinção, mostrando que embora as mulheres sejam mais fiéis e dedicadas nas oficinas, são os homens que geralmente

⁴⁷ "The female performer, especially one who branches out into playing an instrument or playing in a musical style which overwhelmingly delineates masculinity, has to overcome – and to go on overcoming – the delineated disruption which her own performance will produce." (Ibid., p. 136)

⁴⁸ "When girls avoid drums, it is not just because of stereotypes or conventions concerning musical roles, but because of the performance-related musical delineations of a girl drummer that act back to interrupt not only the listeners' experience of her drumming but also *her own listening experience of her own drumming*." (Ibid., p. 186, grifos da autora)

⁴⁹ E4, sexo fem., entrevista concedida em 1/11/2010.

se destacam tanto na performance (habilidade técnica) como na dimensão criativa que envolve os arranjos.⁵⁰

No contexto dos blocos, algumas funções musicais também foram naturalizadas como sendo tipicamente masculinas ou femininas. Para efeito de comparação, farei aqui uma breve análise do patriarcado musical com base na dicotomia entre repique (maior concentração de participantes do sexo masculino) e agogô (maior concentração de participantes do sexo feminino, segundo as observações em campo). Este primeiro se caracteriza como um instrumento masculino por diversas razões. Além de invocar momentos de subversão dos princípios de unidade (como nos momentos de improvisação), os ritmos executados pelo repique são normalmente mais rápidos. Com rigor, é esperado que os percussionistas do naipe de agogô toquem sempre juntos, evitando qualquer tipo de variação rítmica individual. Dessa forma, o ambiente de conformidade confere às percussionistas do naipe de agogô uma experiência musical com menos interferências simbólicas do que as percussionistas que tocam repique.

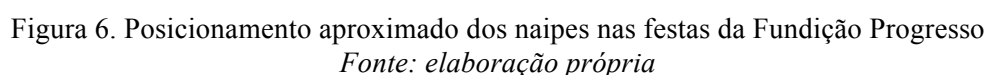
⁵⁰ No limite da pesquisa, foi possível observar que as participações masculinas nas funções de arranjo são comuns também nos blocos femininos.

Quadro 1. Análise comparativa entre repique (maior concentração de participantes do sexo masculino) e agogô (maior concentração de participantes do sexo feminino)

	Repique	Agogô
Ritmo, funções e variações	1. mais ornamentado 2. frases mais curtas (no caso específico das levadas) 3. sincopado 4. tocado com as duas mãos (mão e baqueta) 5. <i>backbeat</i> (som de aro no 2 e 4) 6. conduz o ritmo 7. tem mais autoridade sobre o andamento 8. fraseado mais complexo (maior variação de articulação e dinâmica) 9. mais rítmico 10. improvisa 11. possibilita a interpretação (e.g. deslocamento dos acentos na mão esquerda do <i>congo</i>) 12. faz chamadas e direciona o grupo	1. menos ornamentado 2. frases geralmente mais longas (memorização) 3. sincopado 4. tocado com uma mão (baqueta) 5. – 6. "colore" o ritmo (efeito, complementar) 7. não controla o andamento 8. fraseado linear 9. mais melódico 10. não improvisa 11. menos espaço para interpretação e variação 12. pouco papel de comando
Técnica	1. mais difícil (e.g. toque de pressão) 2. mais cansativo 3. mais rápido (mais notas por tempo) 4. agressivo (machuca as mãos)	1. mais fácil 2. menos cansativo 3. mais lento (menos notas por tempo) 4. menos agressivo
Som	1. registro de médio a agudo 2. volume mais alto 3. sete possibilidades de toque 4. som seco no centro e estridente na borda	1. registro agudo 2. volume mais baixo 3. duas possibilidades de toque 4. som metálico (lembra um sino)
Características	1. mais tecnológico 2. mais intuitivo (música popular) 3. individualista 4. competitivo 5. típico do carnaval de rua 6. posicionado na parte de trás da bateria 7. preso com talabarte 8. mais pesado 9. moderno 10. não faz "o passo" 11. membranofone	1. menos tecnológico 2. mais teórico (mais dependente da contagem) 3. coletivo (exige uma maior sincronia com o naipe) 4. menos competitivo 5. conotação religiosa (privado, típico dos terreiros) 6. posicionado na frente da bateria 7. segurado com uma das mãos 8. mais leve 9. tradicional 10. faz "o passo" 11. idiofone

No Monobloco é usado o agogô de duas bocas, um instrumento menos tecnológico do que o repique não apenas na constituição física do instrumento, mas também na maneira de tocá-lo. Embora a precisão rítmica seja fundamental, a técnica para "tirar som" do instrumento não é muito complexa, principalmente se comparada à técnica do repique. Constatei, por exemplo, que os golpes da mão esquerda no repique consistem em toques abertos ou em formato de tapa (golpe característico do atabaque). Além disso, quando apoiada sobre a pele, a mão esquerda também é usada para abafar os toques de baqueta. Já os toques

Dando sequência a essa discussão, destaco como critério de análise o posicionamento de ambos os naipes. O agogô, por exemplo, é posicionado ordenadamente em frente da bateria, próximo ao maestro, enquanto que o repique é distribuído na parte de trás da bateria e intercalado com instrumentos de outros naipes.



64

funções de regência, arranjo e improvisação no cenário de blocos. Assim, diante dos fatos até aqui apresentados, conclui-se que as relações entre as práticas desses instrumentos atestam, em muitos sentidos, as afirmações sustentadas pela autora sobre conformidade feminina e não-conformidade masculina no cenário estudado.

Em última análise, há também dois pontos interligados sobre a formação da bateria. O primeiro refere-se à oposição concerto/ espetáculo e o segundo ao espaço acústico e não-acústico (Campos, 2007). Percebe-se pela foto (Fig. 7) a formação de um círculo entre os músicos que tocam amplificados na região central da bateria, servindo também como referência no retorno auricular dos músicos no palco. Comparativamente, isso indica que quanto mais ao centro da bateria, mais os músicos se preocupam com características estritamente musicais (ligadas aqui à ideia de concerto). Quanto mais afastado do centro, maior é a relação dos músicos com o espetáculo (teatralidade, interação com o público etc.).



Figura 7. Diretoria. Foto do autor em 11/3/2011

Assim, parametrizou-se a ideia de concerto enquanto performance pública essencialmente centrada na produção de música (som em movimento), reduzindo ao mínimo os componentes não estritamente musicais, como sejam a teatralidade dos artistas em palco, a recorrência a cenários e adereços de qualquer tipo e ainda a subvalorização do conteúdo semântico da palavra que o canto habitualmente veicula. Por seu turno, a ideia de espetáculo parametrizou-se enquanto apresentação pública, fortemente ancorada numa performance musical mas que, supletivamente, acciona um conjunto de recursos não estritamente musicais (encenação e teatralização da presença e movimentação dos músicos em palco, forte recorrência a cenários e adereços, materiais ou espectrais, e forte valorização do potencial semântico e comunicativo dos textos cantados), capaz de melhor, e em termos mais diversificados, promover a comunicação com o público. (Campos, 2007, p. 94)

A análise sugere que a dinâmica da performance preserva um tipo de patriarcado musical, resíduo do contexto social tradicional e consequência do processo vigente de profissionalização. Os papéis musicais que envolvem comando e liderança, tais como regente, professor, arranjador e percussionistas da diretoria (repique 1, caixa 1 etc.), são destinados, em maiores proporções, ao gênero masculino, conservando, em alguma medida, valores de uma sociedade patriarcal.

O convívio semanal de shows, ensaios e encontros casuais junto aos blocos de que participo foi crucial para confirmar algumas hipóteses iniciais e levantar outras questões acerca dos gêneros. Observei, por exemplo, que as relações de poder são constituídas não apenas pelo gênero, mas também pelos papéis musicais. A hierarquia, por sua vez, é construída abaixo dos arranjadores homens, responsáveis pela confecção dos arranjos das músicas que compõem o repertório.⁵¹ Mesmo nos grupos onde a criação é coletiva, esses homens, como é o caso do maestro do Monobloco, coordenam a dinâmica do ensaio e administram as sugestões investidos do papel de mediador. Em todo caso, há um poder de repressão nos ensaios que ofusca a voz feminina do processo de criação. O nível de ofuscamento varia de acordo com os papéis musicais e com o nível de autoridade em determinados assuntos. Portanto, no que rege os processos de elaboração dos arranjos, gênero, conhecimento e papéis musicais são três pontos que contribuem na construção da autoridade.

Nesse sentido, a ênfase dada ao homem nas habilidades de criação e improvisação sustenta um modelo musical patriarca que reitera, de modo mais ou menos consistente, os

⁵¹ Em vista do extenso número de participantes e das dificuldades em objetivar os ensaios, as funções de "mediação" e coordenação tornam-se quase sempre necessárias, contemplando conhecimentos específicos dos arranjos e conhecimentos gerais da música. Além de conhecer as particularidades de cada um dos instrumentos envolvidos, saber cantar as músicas corretamente e conhecer detalhadamente a estrutura de cada uma delas são características importantes. No que se refere às funções de regência, nota-se uma realidade diferenciada segundo o nível de competência e autonomia dos músicos. "No Monobloco Show essa questão da regência em si ela é muito secundária. Em alguns momentos precisa, em outros momentos é ali um pouco de um *mise en scène* que eu acho bacana de fazer, mas é mais uma função aqui nos bastidores de coordenação e de mediação" (Celso Alvim, entrevista concedida em 29/3/2011).

discursos de gênero. Destarte, a legitimação de habilidades ou aptidões musicais reconhecidas como sendo tipicamente masculinas ou, em alguns casos, femininas, isola mundos musicais masculinos e femininos como parte de uma propensão à oposição binária.

2.5 *Display* e performance

A performance musical é um agente ativo e de grande relevância nas relações de gênero, transformando, mediando e até revertendo conflitos entre os sexos (Koskoff et al., 1987). Um importante fator na experiência musical do ouvinte reside na exibição (*display*) dos músicos no ato da performance: corpo, adereço, indumentária etc. Uma das diferenças, por exemplo, entre cantoras e instrumentistas é justamente o aparato tecnológico usado na produção do som, que interfere no ciclo natural entre corpo e feminilidade, fazendo com que as instrumentistas sejam menos interpretadas como objetos sexuais.

Homens e mulheres artistas musicais não podem ter uma relação simétrica para com os seus públicos. Na verdade, o artista masculino foi implicitamente ou explicitamente afetado pelas determinantes históricas que, conforme argumentei, fizeram a exibição um ato predominantemente feminino. (Green, 1997, p. 25, tradução minha)⁵²

A autora parte do princípio de que a construção da realidade, negociada entre artista e espectador, interfere na maneira com que a música é percebida. Nesse sentido, os elementos de exibição funcionam como "mascaras" que apresentam o artista e, em virtude disso, contaminam o discurso simbólico dos gêneros e a maneira como interpretamos o mundo artístico.

Basicamente, o quadro teórico separa os elementos de exibição em duas categorias: Exibição institucionalizada e exibição informal. A primeira corresponde à performance de palco (nesse caso, refiro-me ao grupo de palco do Monobloco). Nesse tipo de cenário, há uma divisão mais acentuada entre artista e espectador, enquanto que na exibição informal essa

⁵² "It follows that male and female musical performers cannot have symmetrical relationship to their audience. Indeed, the male performer has been implicitly or explicitly affected by the historical determinants which, I have argued, have made display a predominantly feminine act." (Green, 1997, p. 25)

separação tende a ser mais sutil (como é o caso das oficinas de percussão). A oficina é, portanto, o lugar onde artista e espectador se misturam e se influenciam mutuamente. Na oficina do Monobloco, assim como em outros espaços de educação que mantêm um modelo de ensino e aprendizagem entre artista-professor e espectador-aluno, a relação menos acentuada entre máscara e música minimiza determinados estereótipos e conotações de gênero que, em situações de exibição institucionalizada, afetariam a experiência musical com maior intensidade.

A crescente ocupação feminina nos espaços de blocos e oficinas de percussão fomentou inúmeras discussões acerca das relações de gênero. Durante a oficina, uma aluna de repique comenta: "Eu sou a única aluna de repique, mereço tratamento especial!" Como forma de parabenizá-la, o aluno ao lado ergue os braços e reverencia a sua companheira de naipe num gesto de reconhecimento. Em seguida, um dos professores retruca com o seguinte comentário: "E é melhor tomar cuidado, senão vai ser *limada*."⁵³ Há, como se vê, uma relação de oposição entre os gêneros sendo manifestada no depoimento verbal em tom de humor, mas que, na disputa social, perpetua assimetrias nas relações de poder entre os percussionistas.

Conforme observei, as discussões tiveram um impacto maior depois que as camisetas do bloco foram distribuídas, agravadas pelo fato que a maioria das alunas não ficaram satisfeitas com a cor da camiseta feminina: "Chamaram a gente de goiaba: rosinha com bichinhos na barriga."⁵⁴ Outros relatos apontam no mesmo sentido: "Eu imagino que na hora da escolha eles devem definir primeiro a melhor cor pra eles (machos) e depois devem dizer assim: 'ah, tá bom isso aí pra elas!'"⁵⁵ A estampa da camiseta masculina continha o gráfico do "*Homembloco Alpha*" (termo cunhado por uma das participantes), enquanto que a versão

⁵³ Depoimento oral, em 19/10/2010.

⁵⁴ M1, mensagem pessoal, em 2/2/2011.

⁵⁵ M2, loc. cit.

feminina continha miniaturas tão pequenas do boneco que, segundo a aluna, pareciam "abelhas" (ou "bichinhos de goiaba").



Figura 8. Camisetas masculina e feminina

Fonte: <http://www.monobloco.com.br>, acessado em 20/9/2011

Como forma de reivindicarem direitos iguais, algumas das participantes protestaram. Algumas das sugestões mencionadas foram: (1) "Lançar a música 'Mulher com M'", (2) "Customizar a blusa e ir para as Festas da Fundação de cachorras-independentes, com direito a Paetê e Meia arrastão" e (3) "Relançar o Hit 'Emoriô', com direito a um grito de protesto 'Eu tenho Peito!'"⁵⁶ Um dos participantes se manifesta e diz: "Esse papo de mulher, eu me abstenho. Estou satisfeito com meu vermelho *chapolin*."⁵⁷ Em seguida, uma outra aluna retruca em tom de discórdia e diz: "Deixa de ser individualista, você e os outros meninos deveriam apoiar nosso protesto, isso sim!"⁵⁸ Ele então comenta:

Pois bem, já que querem protestar, sugiro que todas as "fêmeas" cortem as camisas em "V" deixando um super decote à mostra. Além disso, usem um micro short daqueles igual as rainhas de bateria quando querem se promover. Façam dancinhas sensuais durante as apresentações e mostrem seus dotes feminino com muita criação. Garanto que nós machos ficaremos muito preocupados com esse protesto oportuno das moçoilas. (M4, mensagem pessoal, em 2/2/2011)

Nota-se que, durante a conversa, os termos "macho" e "fêmea" (usados para distinguir o sexo) foram usados para discutir as relações de oposição entre os gêneros, empregando uma terminologia que, simultaneamente, anula o aspecto cultural, uma vez que masculinidade e feminilidade não são constituídos necessariamente pelo sexo. Deve-se, em primeiro lugar,

⁵⁶ M1, loc. cit.

⁵⁷ M4, loc. cit.

⁵⁸ M3, loc. cit.

distinguir entre as categorias biológicas do sexo (mulher/ homem), as categorias socialmente construídas de gênero (feminino/ masculino), e os sistemas de crença que criam padrões ideais da normalidade (Koskoff et al., 1987).

Do que foi observado das apresentações, a separação, já bastante conhecida, entre os espaços "público" e "doméstico" (DaMatta, 1997) constitui-se em questão central neste trabalho. No momento que o canto feminino cruza a esfera pública, a representação simbólica do gênero é negociada e a prática se torna, de alguma forma, legitimada, embora essa legitimação não seja imune às conotações do gênero. Segundo Green (1997, p. 28), "a voz é o único instrumento musical cujos mecanismos de produção sonora não têm conexão com nada além do corpo."⁵⁹ Por conseguinte, a falta de tecnologia, associada à incapacidade de operá-la, corrobora com as definições construídas de feminilidade.

Se, de um lado, a exibição do corpo feminino contribui para a popularidade comercial da música, do outro, a probabilidade da competência musical ser reconhecida é reduzida. Ao contrário, quanto menor a amplitude da "beleza", maior é a probabilidade do talento musical ser reconhecido. Ou seja, no momento em que as "musas" da música são avaliadas, figurino, tipo físico, cabelo, acessórios etc. também são levados em consideração. Portanto, se levarmos em conta o *display* como indicativo das diferenças entre os gêneros, é possível perceber que esse, de fato, potencializa as relações de dominação e – o que é ainda mais complexo – modifica a experiência musical.

À guisa de exemplo, chamou minha atenção a maneira com que o *display* foi concebido no show de lançamento do primeiro DVD (*Navilouca Ao Vivo*, 2010) da banda Pedro Luís e A Parede (Plap), o qual tive a oportunidade de assistir no decorrer da pesquisa. O show aconteceu na cidade mineira de Juiz de Fora em 15 de maio de 2011. O que chamou

⁵⁹ "The voice is the one musical instrument whose sound-production mechanisms have no intrinsic links with anything outside the body." (Green, 1997, p. 28)

atenção em um primeiro momento, especialmente depois de assistir ao DVD, foi a simplicidade do cenário eleito.



Figura 9. Show da Plap no Circo Voador
Fonte: Pedro Luís e A Parede Navilouca Ao Vivo, 2010 (contracapa)

Não considerando o objeto sonoro, que obviamente exerce um papel fundamental na experiência musical, tanto a iluminação neutra quanto os tons de cinza e preto do figurino vislumbram uma aproximação do tipo de estética que caracteriza as músicas de "qualidade". Ou seja, quanto menor a exibição, menores são as interferências simbólicas que direcionam a escuta, e, conseqüentemente, maior é a probabilidade da música ser considerada "boa" e dos músicos serem considerados talentosos. Portanto, negar o *display*, sobretudo quando associado ao gênero feminino, significa manter o patriarcado musical em detrimento de uma igualdade musical entre os gêneros.

Num estudo sobre o cenário musical nordestino atual, Trotta (2009) trava uma discussão relevante sobre as relações entre o forró pé de serra e o forró eletrônico.

A primeira [forró pé de serra], por sua longevidade e por estar associada a uma consagração produzida pela tradição, costuma receber elogios da crítica e adesão de setores significativos da intelectualidade nordestina. Já as bandas de forró eletrônico são renegadas pela crítica por fazerem uma música classificada como de baixa qualidade. (Trotta, 2009, p. 133)

O autor analisa, basicamente, as vertentes eletrônicas do forró a partir de um modelo tripartite, que separa a música em letra (conteúdo semântico), som e visual (*display*). No aspecto musical, a modernização do forró trouxe um empobrecimento para esse tipo de

gênero, adjetivado pela crítica jornalística como forró "de plástico". Pela via da letra e do visual, os grupos desse estilo são frequentemente chamados de "bandas bundas", devido ao fato de que tanto o conteúdo semântico das letras quanto o visual reforçam um apelo sexual (erótico) que é, então, associado como sendo de mau gosto e de baixa qualidade.

O fato de não haver sexualidade como a que caracteriza o mundo funk e os forrós eletrônicos e nem as fantasias improvisadas como as que caracterizam os blocos de sujo facilita a entrada do Monobloco no espaço musical de maior prestígio. No caso específico do Monobloco, a atividade de escolha do repertório é uma que sem dúvida merece atenção especial em trabalhos futuros. Observa-se, por exemplo, que a remoção da sexualidade (visual) e do conteúdo erotizado no repertório, anula o apelo sexual (e evidentemente a mulher, sobretudo a "coisificação" da mulher, desempenha um papel fundamental nesse processo) como forma de afirmação da competência musical. Portanto, ao caminhar pela via do "permitido", o Monobloco abre espaço para uma nova corrente de mulheres interessadas em participar das práticas musicais no carnaval: as mulheres "de família".

2.6 Mulheres percussionistas

Em 21 de agosto de 2010, reuni-me com amigos da oficina na Casa Rosa, em Laranjeiras, onde o bloco Mulheres de Chico faria uma de suas apresentações. Apesar de já ter assistido a outros shows do grupo, esse foi o primeiro na condição de pesquisador. Contudo, embora os objetivos da pesquisa nesse período ainda não estivessem claramente traçados, lembro-me de minhas impressões enquanto percussionista homem da menina que tocava repique. Num primeiro momento, chamou mais a minha atenção avaliar a performance da percussionista, que se destacava pelo fato de ser mulher, do que a música em si. Portanto, em relação à experiência como ouvinte, o papel de gênero foi, nesse caso, suficiente para desviar a minha atenção do sentido talvez mais óbvio do que acontecia sobre o palco.

Sem grandes generalizações, é possível alegar que as percussionistas mulheres ainda não usufruem do mesmo reconhecimento musical conquistado pelos percussionistas homens no campo dos blocos. Talvez pelo fato de as projeções do gênero, influenciadas por outras esferas da sociedade carioca, continuarem presentes na consciência dos participantes.

Um dos pontos levantados por Green (1997) foi mostrar que a mulher ao tocar um instrumento ("man-made object") perturba as definições do gênero que foram sedimentadas no âmbito da cultura. Ou seja, quando as mulheres tocam instrumentos, elas operam máquinas (habilidade "masculina") e, ao fazerem isso, distanciam-se da posição de normalidade do gênero e assumem posições de controle, permitindo, assim, que as instrumentistas sejam menos interpretadas como objeto sexual do que as cantoras. As percussionistas mulheres, nesse sentido, não são nem "putas" e nem "virgens" (McClary, 1991). Por outro lado, a neutralidade do *display* confere a elas um menor grau de feminilidade, pois são menos alienadas das tecnologias e menos personificadas com a imagem da virgem e da puta.

Iniciei este capítulo comentando que a atuação das mulheres nas atividades musicais do Monobloco se restringe à condição de alunas, enquanto os homens são também professores, além de participarem das atividades musicais remuneradas. O caráter diletante das percussionistas mulheres se dá por vários motivos. Segundo o professor por mim entrevistado⁶⁰, o motivo pelo qual não há mulheres percussionistas no bloco-show remete a uma questão histórica. Para ele, como a prática da percussão entre as mulheres é muito recente, elas ainda não conseguiram acompanhar o nível de experiência dos percussionistas homens: "Talvez esse processo tenha influenciado na hora da formação do Monobloco Show, porque ali o pessoal é 'chapa quente', a rapaziada toca pra caramba, tem experiência pra

⁶⁰ E2, sexo masc., entrevista concedida em 11/10/2010.

caramba." Efetivamente, uma das entrevistadas⁶¹, que busca consolidar sua carreira como musicista, avalia: "O auge do auge do auge seria tocar com o Monobloco Show." Por outro lado, o professor acredita que a realidade atual pode, em breve, mudar: "Pode ser que apareça uma menina qualificada, talvez a gente até já tenha uma ou duas tocando muito bem que possa chegar lá e acompanhar o pique da rapaziada."⁶² No entanto, ele reconhece que o Monobloco Show é um ambiente masculino e acredita que as mulheres não se enquadrariam na rotina de viagens do grupo.

As mulheres são da mesma opinião. Nas palavras de uma das entrevistadas⁶³, "o fato do [bloco-show] ser formado exclusivamente por homens, facilita a comunicação e o relacionamento entre eles." Para ela, viajar com homens casados e – o que é ainda mais complicado – dividir quarto com eles são obstáculos que fortalecem a hegemonia masculina do grupo: "Não sei se isso é um preconceito meu, mas acho que esse pensamento existe."⁶⁴ As facilidades de convivência e a evitação de conflitos afetivos são, então, um outro motivo, segundo a entrevistada, para não incorporar percussionistas do sexo feminino. Competência e convivência aliam-se, então, nos discursos de restrição da participação das mulheres, reproduzidos por ambos os sexos ligados ao circuito.

A expressão "estar de chico" me parece explicar, em termos metafóricos e também literais, a participação relativamente escassa do sexo feminino nos blocos profissionais. Em 15 de junho de 2011, o ensaio de um dos blocos que participo começou tumultuado, agravado pelo grande número de participantes a ocupar a pequena sala de ensaio.⁶⁵ O fato de não haver concentração suficiente para preparar os arranjos pendentes e de que alguns haviam se

⁶¹ E5, sexo fem., entrevista concedida em 17/11/2010.

⁶² E2, sexo masc., entrevista concedida em 11/10.2010.

⁶³ E5, sexo fem., entrevista concedida em 17/11/2010.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ As salas de ensaio dos estúdios, que hoje abrigam grande parte dos blocos-show, foram inicialmente projetadas para comportar o formato mais tradicional das bandas de rock.

atrasado incomodou algumas pessoas, sobretudo uma das mulheres que, no limite da sua paciência, dirigiu-se ao microfone e discursou em tom de muita irritação. Para a surpresa de alguns, eu inclusive, um dos percussionistas interrompe com o seguinte comentário: "Quem está cansado pode ir embora." Sem falar nada e visivelmente alterada, ela arruma seus pertences e vai embora. Apesar dos percalços, o ensaio segue mais calmo.

No desfecho do ensaio, aproveito a ocasião para trocar algumas palavras com uma outra participante do sexo feminino que diz: "Vocês [homens] desconsideram que têm (...) mulheres no grupo. Mulher é mais sensível, não adianta. Mulher às vezes está de TPM, não tem jeito."⁶⁶ Minha conclusão sobre o incidente foi a de que o ambiente constrito e disperso do ensaio incomodou mais as mulheres do que os homens e que a relação instável entre os gêneros se agrava pelo motivo citado.⁶⁷

No que diz respeito às diferenças entre homens e mulheres na percussão, o entrevistado⁶⁸ assinala que a diferença "é só física". E que, se observarmos o resultado sonoro, essa diferença "some". Além do andamento, um dos principais elementos musicais reforçados no Monobloco é a dinâmica ("a gente não tem a necessidade de tocar no volume dez"), fazendo com que a diferença "física" seja neutralizada. No que tange ao ideal vocal, o Monobloco é "masculino", favorece registros graves e vozeirões. No que tange ao ideal percussivo, o ideal é a neutralização do gênero, evitando a força física que se traduz em sons muito intensos:

Eu não gosto quando eu vejo uma menina com o ombro tensionado querendo tocar igual um negão da Mangueira. Eu falo pra ela, "olha só, você nunca vai ser esse cara, o seu barato é tocar do seu jeito." A origem é muito forte, a nossa referência da escola de samba é muito positiva e saudável, mas eu falo pra galera: "olha, isso aqui é um

⁶⁶ Depoimento oral em 15/6/2011.

⁶⁷ Na mesma linha, Albernaz (2011) destaca o ciclo menstrual como um dos principais motivos dado na restrição das mulheres nas atividades da percussão dos maracatus de Pernambuco. No contexto religioso dessas tradições, a "impureza" associada ao ciclo menstrual torna as mulheres mais propensas a possuírem o "corpo aberto", não podendo, assim, mediar as relações entre vivos e mortos através das práticas dos tambores.

⁶⁸ E2, sexo masc., entrevista concedida em 11/10/2010.

outro universo", eu costumo dizer isso quando eu vejo as pessoas muito presas a essa necessidade de fazer como a origem. Por isso o *não-gênero*. (E2, sexo masc., entrevista concedida em 11/10/2010)

Vê-se, pois, que o embate cultural entre a maneira de tocar o instrumento na escola de samba (caracterizada pela força física) e a maneira de tocar o surdo no Monobloco (caracterizada por dinâmicas mais baixas e andamentos menos acelerados), propicia uma distribuição relativamente mais igualitária dos instrumentos de percussão entre os gêneros nas oficinas.

Ao longo deste capítulo, constatei que as fronteiras de gênero nos espaços ocupados pelos blocos de carnaval no Rio de Janeiro estão sendo atravessadas, em alguma medida, embora as relações assimétricas se reproduzam, por vários motivos. Observei que as relações de poder são potencializadas pelas diferenças entre classes sociais: os homens assumem a função de professores mediadores que possibilitam às mulheres de classe média a experiência de praticar a percussão no circuito carnavalesco. Além dos fatores de convivência, outro ponto também discutido foi o da competência musical, que determina a participação dos gêneros nos blocos profissionais. O paradigma da competência consolidou-se no circuito musical carioca à medida que este se tornava uma atividade rentável. Portanto, examinar as relações de gênero no âmbito musical implica também considerar as dimensões de um cenário competitivo, juntamente com o impacto da profissionalização instituída na ordem social dos blocos. Ao contrário do que se assiste com os grupos de palco, as oficinas de percussão possibilitaram novas formas de organização que, em medida considerável, modificam a experiência dos gêneros na prática da percussão, ao mesmo tempo em que mantêm uma distribuição relativamente equilibrada dos papéis musicais.

III. ESTRUTURA, GÊNESE E DESENVOLVIMENTO DOS ARRANJOS DO MONOBLOCO

3.1 Etnomusicologia e os estudos de música popular: pontos de convergência

Com a fundação da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM), em 1981, a música popular vem ocupando um papel privilegiado nas pesquisas acadêmicas tanto no Brasil como no exterior.⁶⁹ Assiste-se atualmente a um interesse crescente pela música popular urbana nas esferas acadêmicas, alargando um território ocupado predominantemente pelo jornalismo e ampliando discussões que frequentemente se restringem a questões de superfície. É consenso que as músicas tocadas pelo Monobloco definem-se enquanto "música popular", armazenadas e distribuídas em formas não-escritas, mas, apesar disso, a lógica de aprendizagem dos músicos e a maneira com que os arranjos são concebidos privilegia não apenas a tradição oral, como também níveis distintos de formação, competências musicais, técnicas (domínio prático) e cognitivas (conhecimento teórico), fornecendo pilares importantes na construção dos arranjos em pauta. Para dar conta dessas questões, pretende-se aqui discutir alguns pontos de convergência entre a etnomusicologia e os estudos de música popular que possam se adequar às análises do presente estudo.

Tão logo iniciei minhas primeiras participações nos blocos de palco, percebi que boa parte dos arranjos se inspirava nas práticas musicais do candomblé e das escolas de samba como referência de ideias, fornecendo pistas importantes às voltas com questões de gênero. Isso equivale a dizer que a distribuição assimétrica dos gêneros nos círculos profissionais (em especial no que se refere às atividades de confecção dos arranjos) é, de certa forma,

⁶⁹ Notadamente na mesma época, a revista acadêmica *Popular Music*, publicada pela University of Cambridge Press, vem também impulsionando a proliferação de publicações científicas sobre músicas de tradição oral. Em 1991 foi a vez da *Popular Musicology Quarterly*, substituída em 2000 pela *Popular Musicology Online* no formato digital e, mais recentemente, no âmbito nacional, da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), ganhando autonomia e fomentado uma quantidade considerável de publicações e pesquisas em música popular (urbana e rural), desde a sua fundação em 2001.

condicionada por uma lacuna no conhecimento da mulher, visto que os arranjos desses grupos se alimentam de um conhecimento relativamente restrito aos homens. Por seu turno, a inconsistência das mulheres nesse quadro me parece refletir a inconsistência delas nos espaços profissionais. Isso não significa que por não frequentarem terreiros as mulheres têm menos chance de serem boas percussionistas, mas que as pessoas que se engajam em outras cenas musicais – incluindo espaços de ensino e aprendizagem da música⁷⁰ – têm mais vantagem de ingressarem no circuito profissional do que as pessoas que participam somente dos espaços de blocos e oficinas.⁷¹

Para se ter uma ideia dessa dimensão, nas escolas de samba do grupo especial as mulheres correspondem a aproximadamente 2% das baterias (Lopes, 2008, p. 166). Nos terreiros não é diferente. Segundo esta autora, "o cargo de alabê, responsável por tocar e cantar para os Orixás nas festas é masculino, escolhido entre os ogãs das casas, por conta dos mitos, que ordenam a ordem e a contra-ordem social dos terreiros" (p. 163).

Diante da premissa de que todo arranjo musical implica necessariamente na incorporação de materiais pré-existentes e envolve a (re)elaboração de alguma fonte musical, pode-se, assim, deduzir que o músico investiu boa parte do seu tempo e esforço na aquisição de recursos e conhecimentos musicais, tão indispensáveis na produção musical dos blocos (v. fluxograma, Cap. 2). Neste processo, constatou-se uma propensão maior dos homens em

⁷⁰ Em uma tese de doutoramento sobre mulheres percussionistas nos Estados Unidos, Aube (2011, p. 2-3) verifica que das 163 universidades pesquisadas em 2010, as mulheres ocupam apenas 17% do corpo discente nos departamentos de percussão. Ou seja, dos 284 alunos de pós-graduação, 16% eram mulheres e dos 1,868 alunos de graduação, 18% eram mulheres. No corpo docente a proporção entre os gêneros é ainda mais assimétrica, pois dos 1,691 professores de percussão apenas 105 (6%) eram mulheres. Em relação aos trabalhos em orquestras, a autora constata que das 176 posições disponíveis para percussionistas e timpanistas apenas 9 (5%) eram ocupadas por mulheres. Os dados indicam que o envolvimento escasso das mulheres nos espaços de educação resulta, portanto, em uma assimetria notável na arena profissional.

⁷¹ Verifiquei que além dos instrumentos oferecidos na oficina, os homens tocam mais instrumentos do que as mulheres (os mais citados foram violão, cavaquinho, pandeiro e bateria), enquanto que as mulheres geralmente se restringem aos instrumentos oferecidos na oficina (cf. Apêndice C – Tabelas 6 e 7).

algumas das etapas da cadeia produtiva dos blocos, dando aos homens melhores condições no jogo da profissionalização.

No sentido em que é comumente usada entre os músicos, a palavra arranjo pode ser tomada para significar tanto a transferência de uma composição de um meio para o outro, como a elaboração (ou simplificação) de uma ideia musical, com ou sem mudança de meio. Em ambos os casos algum grau de recomposição é geralmente empregado e o resultado pode variar de uma transcrição, quase literal, até uma paráfrase onde o trabalho do arranjador é maior e mais complexo do que o do compositor original.⁷²

Estabilidade e mudança são dois temas que encontram-se fortemente ligados às pesquisas etnomusicológicas e implicados no conceito de arranjo. Segundo Seeger (2008, p. 238), "o fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança." Da mesma forma, o esteio rítmico do Monobloco se constitui como tradutor das expressões tradicionais mencionadas (embora não limitadas a elas) num processo de atualização de materiais musicais. As características de origem de cada tradição percussiva, absorvidas, relegadas ou modificadas, passam a pertencer, provisoriamente ou não, à complexidade sincrética do grupo. Como disse, são esses tipos de traduções que vão sutilmente minando ou reforçando o sentido do material de origem, e que, sob muito aspectos, determinam a linguagem musical do grupo. Nesse sentido, a porosidade⁷³ estrutural do Monobloco me parece revelar, como veremos adiante, alguns aspectos importantes à luz dos objetivos deste estudo.

⁷² Cf. Verbete "Arrangement" por Malcom Boyd In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01332>>

⁷³ O termo porosidade musical enquanto metáfora é frequentemente associado à cena musical recifense dos anos 1990, mais especificamente vinculada ao movimento Mangue, popularizado pela banda Chico Science & Nação Zumbi.

3.1.1 Relativizando a música popular: transcrição, análise e etnografia

De modo um tanto resumido, pode-se dizer que durante muito tempo a análise musical teve como base única e exclusivamente o suporte escrito, beneficiando a tradição erudita em detrimento das tradições orais e, por consequência, centralizando discussões nas esferas melódicas (temas, frases, motivos etc.), harmônicas (cadências, contraponto etc.) e estruturais (forma musical). Com o surgimento dos estudos de música popular e da "nova" musicologia, os critérios convencionais de análise, sempre imbuídos de formalismo, passaram por mudanças substanciais de foco devido à circulação praticamente inexistente de partituras, cabendo, muitas vezes, ao analista a função laboriosa de transcrever gravações para criar seu material de trabalho (Piedade, 2007). Com isso surge um problema já bastante conhecido desde os primórdios da etnomusicologia (circa 1885): a representação gráfica de músicas que não foram intencionalmente concebidas em formas escritas ou alinhadas com os modos de estruturação ocidental. Segundo Oliveira Pinto (2001, p. 258), a transcrição musical vista como fonte de estudo e análise apresenta alguns problemas fundamentais:

1. A escrita musical européia é intrínseca à história musical do ocidente. Ela se desenvolveu conforme as necessidades e o próprio desenvolvimento desta música desde a renascença até fins do século XIX. Por esta sua história peculiar ela permanece incompatível com muitos sistemas musicais não-ocidentais.
2. A transcrição musical não representa um documento da cultura a ser utilizado como base objetiva para uma análise, pois ela passou pela interpretação daquele que faz a transcrição em pauta.
3. A representação gráfica mais adequada deveria fazer jus àquilo que se pretende demonstrar com a transcrição. O processo de transcrever som para o papel deve iniciar com a pergunta: “o que pretende ser demonstrado?”.
4. Este tipo de transcrição já requer um conhecimento mais aprofundado da cultura musical. Por isso ela procura representar o sistema musical a ser descrito, a sua “gramática” musical. Passa a ser resultado da análise, e não ponto de partida da mesma.
5. Como documento do repertório registrado e para a sua análise a transcrição musical não supera o material áudio ou audiovisual.

A ideia de análise musical, tal como instituída nos recintos acadêmicos, pressupõe uma forte associação com os métodos designados às músicas de concerto, sendo estes incompatíveis com boa parte do que se produz em música popular. Não obstante, observa-se

hoje um bom número de pesquisadores interessados na semiótica como ferramenta autônoma de análise musicológica. No entanto, sem ignorar a importância desta e outras contribuições, a música popular, contemplada sob o prisma etnográfico, pode também ser evocada por novos ângulos através da observação direta dos músicos em suas atividades cotidianas, tornando o material de análise mais coerente com a realidade do grupo estudado (preocupações, tendências, preferências etc.). Segundo Cohen (1993, p. 135),

uma abordagem etnográfica para o estudo da música popular, envolvendo a observação direta de pessoas, suas redes sociais, interações e discursos, e participação no seu dia a dia, rituais, ensaios e apresentações, estimularia pesquisadores a experimentarem novos relacionamentos, pontos de vista, valores e estética, além de fomentar perspectivas alternativas em contextos familiares. (tradução minha)⁷⁴

A premissa de que toda transcrição envolve distorções se faz verdade especialmente quando a única fonte de análise é a partitura. De todo modo, apesar de se basear com frequência na transcrição (representação "escrita" dos sons), visando preencher a necessidade de um "texto" musical, a etnomusicologia recorre, também, à etnografia da música, apontando para o registro escrito de "como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos" (Seeger, 2008, p. 239). Nesse sentido, a transcrição musical, encarada como um mapa de um território maior, mais denso e mais detalhado, fornece caminhos importantes às voltas com questões mais amplas.

O estudo de Meintjes (2004) sobre masculinidade junto aos Zulu, na África do Sul, é um bom exemplo de como os estudos acadêmicos sobre manifestações artísticas podem extrapolar os limites da musicologia. Num cenário social turbulento na zona rural de ZwaZulu-Natal, uma província marcada por guerras e epidemias, a dança *ngoma* sobrevive,

⁷⁴ "An ethnographic approach to the study of popular music, involving direct observation of people, their social networks, interactions and discourses, and participation in their day-to-day activities, rituals, rehearsals and performances, would encourage researchers to experience different relationships, views, values and aesthetics, or to view familiar contexts from an alternative perspective." (Cohen, 1993, p. 135)

não por acaso, ao tempo e às dificuldades enfrentadas pelos Zulus, superando as contingências de emprego e minimizando os efeitos de uma dura realidade.

Além de proporcionar um meio alternativo de renda, a dança *ngoma*, que se caracteriza pela exibição de habilidades e força física em um tipo de competição entre os homens, opera como um meio fundamental para se atingir a vida adulta. Diante desse quadro, apresentam-se como problema as seguintes questões: como é que um homem se torna um chefe de família diante de tais circunstâncias? O que acontece com o seu senso de macheza ("manhood") quando a opção e até mesmo as possibilidades de se tornar um provedor ou arrimo de família ("breadwinner") encontram-se praticamente indisponível a ele? Para Meintjes (2004), é através das expressões artísticas que a masculinidade entre os Zulus se manifesta:

Os capitães *ngoma*, em especial, conquistam o poder institucional dentro da comunidade. Na idade adulta, ex-capitães podem se tornar consultores e figuras políticas importantes. Eles, juntamente com a liderança da equipe atual, formam um canal de comunicação com os jovens para os outros na comunidade. (...) Dançarinos experientes gozam de grande prestígio entre as mulheres. (Meintjes, 2004, p. 193-194, tradução minha)⁷⁵

Nesse contexto, habilidade artística se traduz em níveis mais elevados de masculinidade, poder político, prestígio e reconhecimento, revelando muito sobre a condição social entre os povos Zulu, na África do Sul.

Durante um encontro do Bloco Brasil, no dia 20 de novembro de 2011, ouço do outro lado da sala de ensaio uma conversa calorosa sobre o Monobloco. Curioso, me aproximo para ouvir melhor a discussão que, naquela ocasião, girava em torno de dois percussionistas do Monobloco Show, mais precisamente da competência musical dos dois. Finalmente, um dos músicos, muito confiante, põe um desfecho na história dizendo que ali era "briga de cachorro

⁷⁵ "Ngoma captains especially gain institutional power within the community. In full adulthood, former captains can become respected political figures, elders and advisers. They, along with current team leadership, form a channel of communication to the young men for others in the community. (...) Expert dancers enjoy high prestige among women." (Meintjes, 2004, p. 193-194)

grande" (depoimento oral). A noção de "briga" está ligada aqui, me parece, à ideia de "competição", como consequência da estratificação dos músicos que participam do circuito profissional. Nesse sentido, habilidade técnica e musicalidade (termos que surgem com frequência em conversas como essa) quando somados se equivalem ao "tamanho" do cachorro (ou, nesse caso, ao reconhecimento social do músico).

Há também outros exemplos de reconhecimento social nos blocos, como é o caso da experiência de "tocar microfonado" que, pelo que pude observar, carrega um valor simbólico de grande relevo, em especial, aos homens. A entrevistada explica:

Eu acho que uma das razões pra eles terem me microfonado é justamente porque sabem que eu sou totalmente "low profile". Eu acho que tecnicamente eles poderiam ter microfonado outras pessoas. Eu acho que eu não tenha uma qualidade técnica, que eu toque tão bem assim pra ser microfonada. (...) Mandeí um email agradecendo, falei que eu sabia que os critérios eram outros. E eu acho que é isso, me chamaram muito porque eu tô em todas as aulas, porque eu olho pro Celso, porque eu presto atenção na aula. Eu posso até fazer uma bagunça ou outra, mas, assim, quando eu tô lá eu levo aquilo a sério, entendeu? Então, por exemplo, eu sei que teve gente que foi reclamar: "ah por que você microfonou ela? a gente tá há mais tempo." (...) Eu acho que eles fazem o máximo pra cortar asas, entendeu? Enfim, dessas pessoas que querem aparecer à custa disso, ou se acham ou... (...) Eu acho que eles têm essa preocupação. (E11, sexo fem., entrevista concedida em 27/8/2011)

O embate de sentimentos professado pela entrevista em tocar "microfonada" é revelador:

Pra ser super sincera eu fiquei feliz que eu fui microfonada mais pela confiança que eles me deram, entendeu? Poxa, eu não sabia que eu 'tava tão bem digamos assim. Mas eu preferiria não estar porque eu ficava completamente tensa e não conseguia tocar. A responsabilidade é muito grande, tanto é que no desfile não me microfonaram e eu dei graças a Deus. Então não é uma coisa que eu almejo, pelo contrário. Me incentivou a continuar estudando? Incentivou. Mas não é uma coisa... Eu sei que tem gente que sai na porrada pra ser microfonada na caixa, no repique, a galera sai se matando.

Entrevistador: Se o microfone gera tensão, por que as pessoas querem tocar microfonadas?

Pois é, sinceramente eu não entendo, assim, porque é uma coisa que tá fora da minha compreensão. Tem muito "ego", vaidade, querer aparecer, entendeu? "Status". De alguma forma eles [os homens?] acham que tocar no Monobloco dá algum "status". (E11, sexo fem., entrevista concedida em 27/8/2011)

O depoimento mostra que há uma satisfação pelo reconhecimento de ser escolhida para tocar "microfonada", mas, por outro lado, essa responsabilidade produz tensão, modificando a experiência de tocar no carnaval. A observação da entrevistada também indica que os critérios de seleção da diretoria incluem não "pavonear" e se dedicar à oficina, comparecendo a todas as aulas e prestando atenção nas ordens do maestro.

Além disso, na região central da bateria, como vimos, tocam músicos que investiram mais, estudaram mais e que, portanto, desenvolveram níveis mais elevados de habilidades e competências musicais. Ao contrário, as mulheres geralmente escolhem tocar em naipes que não participam diretamente da diretoria (como é o caso do tamborim, agogô e chocalho), afastando-se de um núcleo bastante representativo dos blocos de palco.

3.2 Ritmo, arranjo e outras implicações de gênero

Para muitos autores, os *estudos de gênero* são estudos sobre relações assimétricas de poder e oportunidade (Koskoff et al., 1987). De modo geral, a luta continuada contra as assimetrias entre homens e mulheres permitiu, até certo ponto, um nivelamento dos gêneros nas possibilidades de trabalho na camada profissional, mas, apesar disso, a participação do homem nas atividades domésticas não obteve o mesmo impacto em termos de proporção. Segundo Alcântara et al. (2009, p. 6), "o aumento das famílias monoparentais chefiadas por mulheres indica uma crescente matrifocalidade que deixa com a mulher as maiores responsabilidades para sustentar e educar os filhos, devendo administrar a casa e ter, de fato, múltipla jornada de trabalho." Segundo o entrevistado,

[a] mulher tem um outro papel na sociedade, é um pouco diferente... a maioria das mulheres. Aí a mulher tem filho, tem outros compromissos, é difícil, por exemplo... já fica mais complicado pra mulher falar pro marido: "meu bem, tô indo pra estrada viajar lá com meu grupo, meu bloco de carnaval. Tem dez homens, cinco mulheres, a gente vai viajar lá pra não sei aonde. Fica com as crianças aí." Acho que ainda é complicado. (C.A. Ferrari, entrevista concedida em 13/12/2011)

Os músicos que tocam em blocos profissionais encaram longas viagens como parte de suas rotinas de trabalho, diminuindo, assim, as possibilidades de conciliação com tarefas domésticas. Visto por este ângulo, pode-se deduzir que, em geral, a falta de tempo entre as mulheres, que além de exercerem suas profissões também prestam serviço à família, proporciona um menor aproveitamento delas na participação de outros canais musicais, ensaios e apresentações – especialmente, como vimos, no caso das mulheres mais velhas. Portanto, o caráter de mobilidade nesse tipo de trabalho em música, juntamente com a redução do tempo livre das mulheres, diminui as condições de nivelamento dos gêneros no circuito profissional. Em dissonância com o que se observa neste cenário, a crescente participação das mulheres como percussionistas diletantes fortalece a hegemonia masculina e manutenção das relações de poder. Apesar de terem superado preconceitos e ocupado espaços cada vez maiores e mais significativos no campo da percussão, as mulheres ainda não atingiram, proporcionalmente, o mesmo nível de reconhecimento nos espaços profissionais dos grupos de palco.

Ao mesmo tempo em que as mulheres são mais fiéis no tempo de participação das oficinas, os homens participam mais assiduamente de outros projetos musicais e blocos carnavalescos⁷⁶, indicando, assim, uma maior aproximação dos homens no circuito profissional, considerando transitoriedade como característica inerente ao trabalho em música, sobretudo em música popular. Dessa forma, a mobilidade dos homens em grupos e práticas musicais proporciona um alargamento da vivência musical e das relações sociais, de certa maneira indispensáveis nesse tipo de atividade. "Ao contrário do trabalhador industrial ou

⁷⁶ Os mais citados foram os blocos Quizomba, Bangalafumenga, Desliga da Justiça e Fogo e Paixão.

funcionário, [o músico] não identifica sua carreira com um empregador; ele espera mudar de emprego com frequência" (Becker, 1963, p. 103, tradução minha).⁷⁷

Constatei, também, que além de participarem mais de outros espaços de ensino e aprendizagem da música, os homens demonstram mais conhecimento no campo da percussão, citando, como preferência, percussionistas mais específicos e indicando gastar mais tempo na prática desses instrumentos. Portanto, em termos práticos, "ter grande capacidade técnica exerce pelo menos alguma influência sobre poder atuar em mais e melhores condições. (...) Aqueles que possuem mais técnica estão em posição mais favorável para negociar seus interesses e têm acesso a mais oportunidades no campo" (Silva, 2005, p. 270). Por conseguinte, a posição dos homens nas relações de poder tende a ser mais favorável do que a posição das mulheres pelo fato de acumularem mais recursos musicais (técnica e conhecimento), que são, depois, reinvestidos em trabalho, impulsionando uma maior assimetria na construção profissional e possibilitando aos homens melhores condições no jogo da profissionalização.

Para dar embasamento a discussão sobre arranjo, tomei como referência uma análise comparativa entre o material musical nas aulas de candomblé e o resultado "final", ou em fase de elaboração, dos arranjos do Monobloco, a fim de que os arranjos pudessem apontar e, de alguma maneira, elucidar a disparidade de gênero nos círculos profissionais. Num todo, não está se dizendo que todo bloco profissional se alimenta do candomblé como fonte de ideias, mas que a natureza sincrética desse tipo de prática prevê o acúmulo de conhecimentos em outros contextos musicais, necessário, sobretudo, na confecção de ritmos e arranjos. Nesse sentido, a presença de elementos musicais do candomblé nos arranjos do grupo proporciona uma visão mais clara sobre como os blocos hoje se desenvolvem.

⁷⁷ "Unlike the industrial or white-collar worker, he does not identify his career with one employer; he expects to change jobs frequently." (Becker, 1963, p. 103)

Seja como for, a relação que se estabelece com outras bases e conhecimentos musicais é, sem dúvida, central para compreender o desenvolvimento sincrético dos arranjos. No dia 27 de junho de 2010, pouco antes de começarem as aulas, alguns professores subiram ao palco do auditório da Sala Baden Powell, dando início a uma sequência de experimentos de um ritmo supostamente tradicional da Costa do Marfim. O ritmo, inicialmente adaptado à bateria (instrumento musical) por um deles, foi aos poucos ganhando forma e consistência nos instrumentos de samba e se adaptando aos encaixes do grupo. Um exemplo como esse mostra que os percussionistas além de se apoiarem em outras fontes musicais como substrato na orquestração de ritmos, também dispõem de habilidades específicas para transmitir aquilo que se pretende criar para os demais músicos, impulsionando uma relação de cooperação e comunicação entre eles.

Verifiquei que os alunos homens demonstram maior interesse e envolvimento com as práticas musicais do candomblé do que as mulheres, participando das aulas com Ney Santos, ogã da casa de Oxumarê em Salvador, e de eventuais festas de candomblé. No dia 12 de outubro de 2011, participei de uma dessas festas de candomblé em Imbariê (Rio de Janeiro) junto a outros alunos da oficina, constatando que os espaços de atuação dos gêneros são, de fato, bastante delimitados (Fig. 10). As mulheres dançaram, cantaram, incorporaram as entidades e cozinham. Os homens tocaram os tambores, cantaram e sacrificaram os animais, além de outros procedimentos ritualísticos ligados ao culto.



Figura 10. Festa de candomblé com participação de integrantes do Monobloco. Foto de Léo Leobons em 12/10/2011

Fonte: arquivo pessoal

Sem perder de vista o comportamento das mulheres nos ensaios de criação, passei a registrar as considerações musicais dos percussionistas que efetivamente participavam das aulas de candomblé. No dia 23 de novembro de 2011, enquanto aguardávamos a passagem de som do Bloco Brasil em uma boate na Barra da Tijuca, Zona Oeste do Rio de Janeiro, um dos percussionistas, muito entusiasmado, se aproxima para contar sua ideia de arranjo, baseada nas frases do rum do *avamunha* como bossa de transição entre samba e quadrilha (v. Apêndice E).

Ainda nesse contexto, no dia 12 de fevereiro de 2012, houve um intenso debate sobre uma bossa criada no desfecho de uma das músicas, pois era muito parecida com o que o Monobloco já havia produzido. Na discussão, um dos percussionistas se exalta opondo-se ao comentário e diz: "É a dobra do congo. Tudo vem do mesmo lugar, eles [Monobloco] só estudaram isso antes da gente" (depoimento oral).

3.3 Transcrição e análise

Como boa parte do que se produz em partitura para instrumentos de percussão de altura indeterminada não é padronizada, cabe aqui uma nota de esclarecimento sobre os

critérios de notação adotados nas transcrições.⁷⁸ Seguramente, um dos problemas mais frequentes na escrita para percussão é que esses instrumentos não ressoam por tempo suficiente para indicar uma duração definida, cabendo ao percussionista abafar ou prolongar o valor da nota de acordo com as articulações da música.

Em geral, o número de linhas na pauta se mantém proporcional ao número de toques (aberto, fechado, com os dedos etc.). De acordo com essa lógica, foi possível grafar a maioria dos instrumentos em apenas uma linha (em alguns casos, duas ou três), com exceção dos instrumentos que comportam uma variedade maior de toques, como é o caso do repique e do rum. Em todo caso, dado a inconstância do que se observa na escrita para instrumentos com som de altura indefinida, o uso de legendas torna-se imprescindível para compreensão do "texto". No entanto, algumas características mais gerais mantêm um padrão relativamente estável, como é o caso das variações nas cabeças de nota (e.g. ✕ ↓ ▲ ∩ etc.) usadas na representação dos instrumentos idiofônicos ou dos sons menos triviais, como toques na borda, no aro, no corpo do instrumento etc.

Das características mais específicas de editoração, destacam-se o acento circunflexo (^) nas notas de "virada" do tamborim, parêntese nas notas opcionais, acento (<) nas notas fortes e um sinal de *staccato* (.), indicando uma acentuação mais sutil. No caso dos instrumentos tocados com duas baquetas, utilizei duas linhas, ou duas alturas, para representar a digitação, mantendo a linha mais alta sempre como a mão dominante, ao invés das tradicionais iniciais "d" (direita) e "e" (esquerda) usadas como legendas embaixo das notas. Além disso, incluí um "z" na haste da nota para representar o rulo de pressão ("buzz roll"), usado nos instrumentos de frequência média (caixa e repique) que mantêm uma proximidade maior com as técnicas de bateria (instrumento musical). No caso dos surdos, optei pelo "x" na cabeça de nota, ao invés da pausa, para indicar o abafamento com a mão por considerá-lo

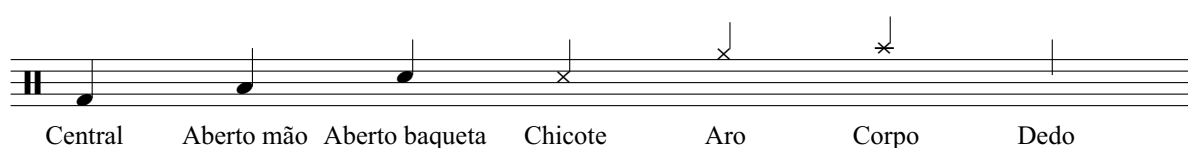
⁷⁸ O material transcrito pode ser ouvido no CD que acompanha a dissertação.

parte do movimento. Quando o abafamento ocorre junto ao toque, optei pelo sinal de cruz (+), embaixo ou em cima da nota, genericamente conhecido como toque "fechado".

Em relação às variantes melódicas nas cantigas de candomblé, foram feitas algumas aproximações de altura que pudessem se adequar ao campo tonal mais frequente, deixando de lado uma enorme quantidade de variações e nuances interpretativas. Num todo, as transcrições melódicas, tanto das cantigas como dos arranjos do Monobloco, fornecem um mapa dos pontos onde acontecem os arranjos de percussão, sendo estes indicados por letras ou números.

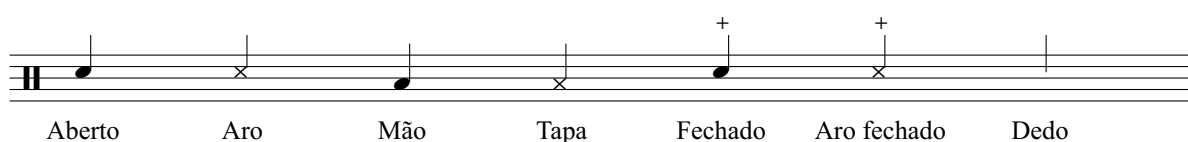
Seguindo as recomendações de Oliveira Pinto (2001), pretende-se nas transcrições que seguem demonstrar a complexidade sincrética da estrutura rítmica do Monobloco com base nos toques do candomblé, além de outras questões de análise pertinentes. Marquei entre colchetes os motivos [M1, M2, M3 etc.] a serem comparados, analisados ou simplesmente destacados nas transcrições. Quando o que se pretende mostrar não corresponde a motivos musicais propriamente, utilizei uma numeração padrão para assinalar o momento de algum acontecimento musical na transcrição, incluindo legendas ou comentários, quando necessário.

Legenda do rum (candomblé ketu)⁷⁹



Exemplo Musical 1. Legenda do rum

Legenda do repique



Exemplo Musical 2. Legenda do repique

⁷⁹ É importante ressaltar que o sistema de notação proposto representa apenas uma maneira de tocar o rum. Tradicionalmente, no caso específico da nação ketu, o tambor é tocado com o *agdavi*, um tipo de vareta, em uma das mãos. Há, porém, outras práticas rituais e litúrgicas, como o candomblé de angola, em que o rum é tocado somente com as mãos.

Análise 1: estrutura e elementos de tensão

Para efeitos de estudo, o "mapa" a seguir representa 1 minuto e 42 segundos do arranjo produzido pelo Monobloco da canção "Você", composição de Tim Maia, e inclui uma análise de estrutura, focalizando nos elementos de tensão (Fig. 11). No que se refere à sua prática original, o arquétipo das análises de tensão e resolução tem aplicação em sequências harmônicas tonais (tensão: IV, V, V7 e resolução: I, i). De modo menos ortodoxo, no entanto, farei uso deste conceito com base em elementos musicais não necessariamente melódicos ou alinhados com as premissas de harmonia ocidental.

Basicamente, os padrões estruturais de tensão, equivalentes aos chamados breques, bossas ou transições, criam um *link* entre duas partes consecutivas na música pela construção de algum elemento de tensão no desfecho da primeira parte, que é então resolvido no início da segunda parte (Deruty, 2010). De fato, a utilização de tais elementos é uma técnica bastante explorada pelo Monobloco na confecção dos arranjos, muito possivelmente originada das *viradas* de bateria.⁸⁰

Em resumo, os padrões de tensão e resolução são constituídos de uma unidade musical capaz de gerar tensão e desequilíbrio no fluxo normal da música. Assim, alinhado às prescrições teóricas de Deruty (2010), serão considerados nesta análise três elementos de tensão distintos:

- a) **positivo**: o elemento é uma adição para o fluxo normal da música, a tensão é provocada por alguma informação extra.
- b) **variável**: o elemento pode ser encontrado anteriormente na música, sendo modificado para criar tensão.
- c) **negativo**: a tensão é gerada pela remoção súbita de algum elemento que poderia ser encontrado antes na música.

⁸⁰ Território predominantemente masculino.

Considera-se a síncope um elemento de tensão negativa, pois é produzida justamente pela remoção da batida que se espera acontecer no tempo forte. Da mesma forma, a supressão de um padrão rítmico estável depois de vários compassos iguais também corresponde a um elemento de tensão, pois o ritmo não ocorre conforme o esperado.

“Você” (Anexo I – Faixa 1)

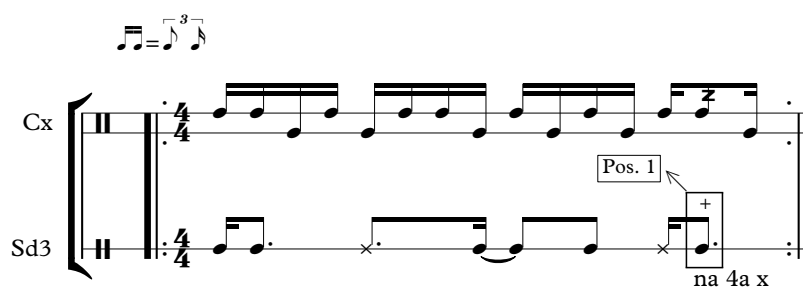
	0'00			0'34		1'19	
nível 1	Intro			Parte A		Parte B (refrão)	
nível 2	percussão	voz	voz 2	estrofe 1	estrofe 2	estrofe 1	estrofe 2
nível 3	a		b	c	d	e	f
	Sd 3 (Pos. 1)		rulo Cx (Neg. 1)	Sd 1, rulo Cx (Var. 1)	bossa de transição (Pos. 2)	coro (Pos. 3)	
tonalidade	C menor → C maior →						
dinâmica	mf → mp → mf → f →						
ritmo	Samba-charme 1 → Samba-charme 2 →						
cantores	3 → Pedro Quental → Pedro Luís →						
melodia	vocalise unison		vocalise 2 vozes	região grave, "flutuante", 5P ↓		região aguda, "marcado", 6P ↑	
harmonia	Cm →		arpeggio BMaj7(b5) (F, B, D#, A#)		palhetada alternada	G7	C Dm Em Dm7(b5) G7
eletroacústico	wha-wha		s/ efeito	delay		s/ efeito	
orquestração	Cx, Sd3, Ch	+ Gtr & Voz			+Sd2 →	Todos →	
métrica	4 comp.	4	4	8	8	4	4

Pos. = positivo; Neg. = negativo; Var. = variável
Sd = surdo; Cx = caixa; Ch = chocalho; Gtr = guitarra

Figura 11. Elementos de tensão

Fonte: elaboração própria

a) Surdo de terceira, elemento de tensão positivo:



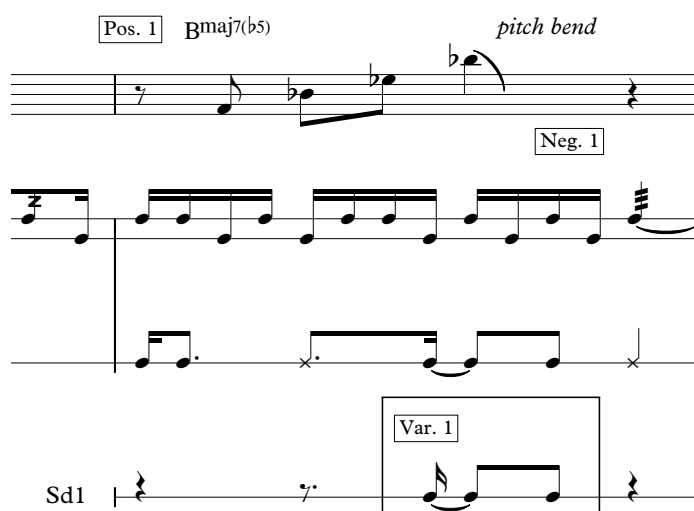
Exemplo Musical 3. Surdo de terceira

b) Rulo de caixa, elemento de tensão negativo:



Exemplo Musical 4. Rulo de caixa

c) *Arpeggio*, positivo; rulo de caixa, negativo; surdo de primeira, variável:



Exemplo Musical 5. Elementos de tensão

Visto de uma outra perspectiva, repara-se que o elemento de tensão introduzido pelo surdo de primeira é caracterizado pela frequência grave do instrumento (53Hz). Nesse caso, o elemento de tensão é variável, pois pode ser encontrado no ritmo do surdo de terceira, que se

mantém constante ao longo de todo esse trecho. Na sequência, observa-se uma textura mais densa com a entrada do surdo de segunda na segunda estrofe, junto com a palhetada alternada do cavaquinho. O trecho se divide, portanto, em três partes: primeira estrofe (orquestração reduzida), elemento de tensão (subgrave) e segunda estrofe (orquestração mais densa).

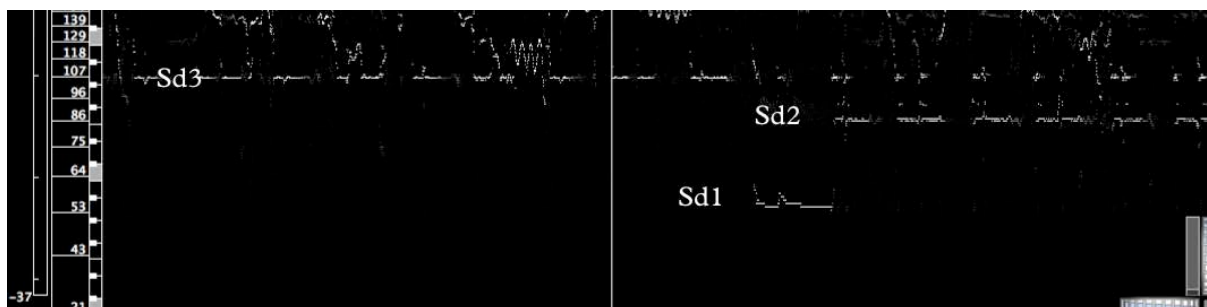
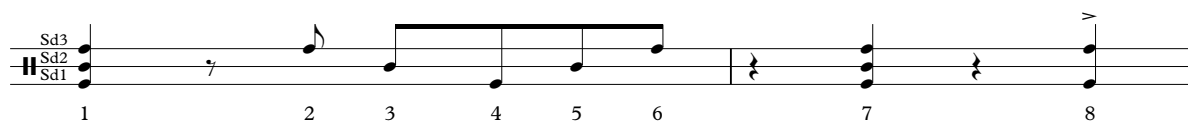


Figura 12. Espectrograma dos surdos

d) Bossa de transição, elemento de tensão positivo:

Exemplo Musical 6. Bossa de transição

No que se refere à transcrição dos surdos durante a bossa de transição, optou-se por uma análise espectrográfica da *performance* desses instrumentos (Fig. 13). O motivo do surdo de segunda não tocar na última batida (quarto tempo do segundo compasso) não está totalmente claro, pois parece haver a intenção de uma batida em uníssono dos surdos. Em todo caso, a omissão pode ter sido proposital (parte do arranjo) ou resultado de uma falha do percussionista.



Exemplo Musical 7. Transcrição da linha dos surdos

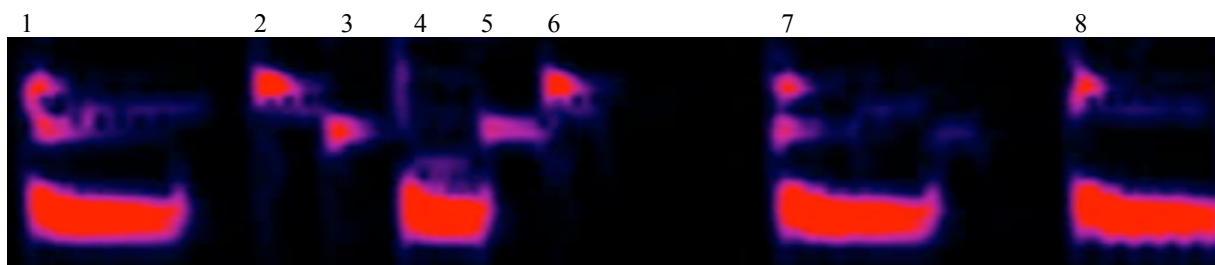
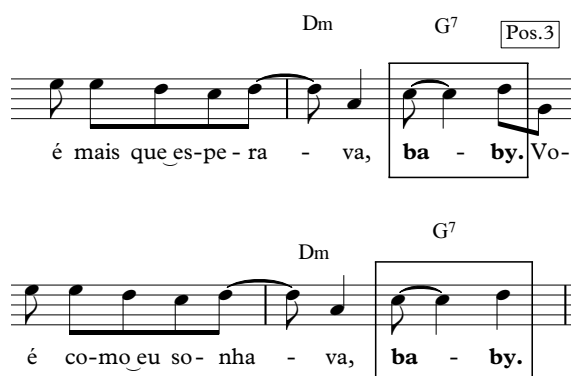


Figura 13. Linha dos surdos durante a bossa de transição

e, f) Coro, positivo:



Exemplo Musical 8. Coro

Por fim, nota-se aqui uma distinção bastante clara entre a linha vocal (a melodia principal) e a parte vocal (o coro). Em casos como esse, além da textura, pode-se também considerar como elementos de tensão a intervenção de outros idiomas, onomatopeias ou qualquer tipo de variação vocal que modifique o fluxo semântico da letra.

Análise 2: modos de relação com o público

A comunicação com o público é fator de grande relevância nas apresentações do Monobloco, assim como de grupos e artistas ligados à indústria de entretenimento. Tomei como exemplo de análise 38 segundos do improviso de repique que dá início ao show de bateria, visando identificar a origem e desenvolvimento dos materiais musicais envolvidos na construção do solo e na relação que se estabelece com o público.

Solo de Repique (Anexo I – Faixa 2)

♩ = 58

The musical score is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It consists of five measures labeled M1 through M5. Measure M1 is marked with a box containing 'M1' and a bracket above it labeled '[exposição do tema]'. It contains a sequence of eighth notes. Measure M2 is marked with a box containing 'M2' and a bracket above it labeled '[opanijê]'. It contains a sequence of eighth notes. Measure M3 is marked with a box containing 'M3' and a bracket above it labeled '[desenvolvimento]'. It contains a sequence of eighth notes. Measure M4 is marked with a box containing 'M4' and a bracket above it labeled '[samba de roda]'. It contains a sequence of eighth notes. Measure M5 is marked with a box containing 'M5' and a bracket above it labeled '["tremolo"]'. It contains a sequence of eighth notes. The score includes various performance instructions: 'puxam palmas da plateia' (clap) above M1, 'poco accel.' (slight acceleration) below M2, 'transição' (transition) above M3, 'accel.' (acceleration) below M3, 'climax/ tensão' (climax/tension) above M4, '3x' (three times) to the right of M4, '8x' (eight times) to the right of M5, and '♩ = ca. 190' (quarter note equals approximately 190) below M4. The score also includes a double bar line with repeat dots at the end of M1, M2, M3, and M4.

[exposição do tema]

[opanijê]

[desenvolvimento]

[samba de roda]

["tremolo"]

puxam palmas da plateia

poco accel.

transição

accel.

climax/ tensão

3x

8x

♩ = ca. 190

Exemplo Musical 9. Solo de repique

Motivo 2: Rum do opanijé (Anexo I – Faixa 3)



Exemplo Musical 10. Rum do opanijé

O solo se divide basicamente em cinco partes (exposição, tema, desenvolvimento, samba de roda e *tremolo*). Inicia-se com a exposição do tema do opanijé [M1] no repique, ou redução do ciclo original, o que faz lembrar também a clave "invertida" do *awô*⁸¹ (xxx.xx..), apresentada nos três primeiros compassos. No segundo compasso os músicos convidam a plateia a acompanhar o solo com palmas. Em seguida, é apresentado o tema principal do opanijé [M2] que se repete por três vezes com uma ligeira aceleração do tempo. No sétimo compasso ocorre o desenvolvimento do ritmo [M3] com uma aceleração mais acentuada do andamento. Pouco antes do "samba de roda" [M4], a plateia já não consegue mais acompanhar o ritmo sincopado com as palmas, culminando em um grande aplauso. Finalmente, no desfecho final do *tremolo* [M5], os gritos e aplausos se intensificam, dando sequência ao show de bateria junto aos outros percussionistas do grupo.

Quadro 2. Solo de repique: relevância do público

Motivo	M1	M2	M3	M4	M5
Envelope dinâmico					
Forma	Exposição	Tema (opaniyé)	Desenvolvimento	Samba de roda	Tremolo
Min:Segs	0:00.000	0:05.993	0:17.737	0:24.737	0:30.441
Andamento	58 bpm	Pouca aceleração	Muita aceleração	Ca. 190 bpm	Irregular
Ritmo	Marcado	Marcado/ sincopado	Muito sincopado	Marcado	Arritmico
Dinâmica	Constante	Constante	Energético	Energético	Flutuante
Público	Palmas	Palmas	Aplauso/ gritos <	Aplauso >	Aplauso <

⁸¹ Toque do candomblé.

Análise 3: Elementos do candomblé

O propósito maior desta seção é analisar comparativamente os arranjos do Monobloco com o material musical do candomblé. Em geral, limitei-me ao material musical recolhido nas aulas de candomblé, no período compreendido entre maio de 2011 e janeiro de 2012, e aos fonogramas do Monobloco (v. referências). Trata-se no primeiro exemplo, extraído do primeiro DVD do grupo (2005), de uma bossa de encerramento, geralmente acionada no final dos sambas tradicionais das escolas de samba.

Final do Monobloco (Anexo I – Faixa 4)

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for 'Parte Tmb', 'Parte Rep', and 'Todos'. It begins with a tempo marking '♩ = ca. 136'. The 'Parte Rep' staff features a 'chamada e resposta' section marked [M2]. The 'Todos' staff has a 'breque' marked [M1]. The 'Parte Tmb' staff shows a 'crescendo' marked [M3] with a triplet of eighth notes. The second system includes staves for 'Tmb', 'Rep', and 'Todos'. The 'Tmb' staff has a 'linha-guia invertida do vassi' marked [M5]. The 'Rep' staff has a 'dobra do congo' marked [M6] and a 'hoqueto' marked [M4] with the lyrics 'é o bom é o bom é o'. The 'Todos' staff has a 'Sd' marking. The score concludes with a double bar line.

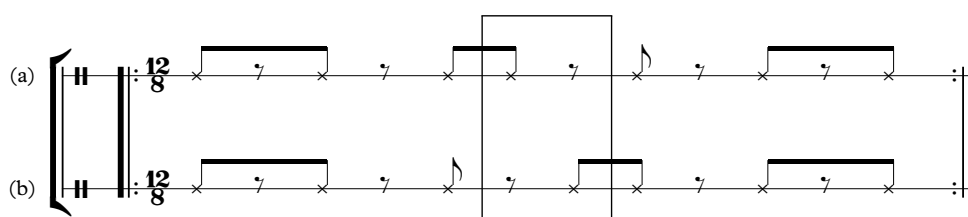
Exemplo Musical 11. Final do Monobloco

A bossa ocorre após o breque final [M1] com uma chamada de repique no formato "chamada e resposta" [M2]. Em seguida é a vez dos tamborins, que mantêm o mesmo formato (chamada e resposta), apresentando como novidade musical o efeito do *crescendo* [M3]. Toda essa primeira frase remete à melodia da canção "Oba" (nona faixa do primeiro CD do Monobloco, 2002), composição de Osvaldo Nunes, interpretada pela cantora Elza Soares.

Nota-se aqui uma orquestração dessa melodia entre os surdos e a bateria [M4], identificada como "hoqueto", do francês *hoquet* [latim *hoquetus*] (= 'solução'). O hoqueto, segundo Tagg (2010), é uma técnica musical intrínseca na estruturação polifônica e polirrítmica da música africana subsaariana e nas orquestrações de gamelão de Bali, na qual as notas de uma frase musical são alternadas entre vozes e instrumentos distintos. Esse processo de alternância de uma ou duas notas entre instrumentos de timbres separados pode ser percebido em diferentes contextos. Nesse caso, alternou-se entre os instrumentos de frequência grave e aguda.

Na sequência, o repique executa uma frase "em 12" [M6], identificada pelos estudiosos como linha-guia (ou "timeline"), que serve de base para diversos ritmos do candomblé, como *vassi*, *orissá*, *barravento* etc. No candomblé, as linhas-guia são tocadas pelo gã ou agogô (com uma ou duas campânulas, respectivamente) e "funcionam como ponto de orientação para a *performance* dos tocadores, os *alabês* e *ogãs*" (Fonseca, 2006, p. 103, grifos do autor).

Linha-guia invertida do vassi (v. exemplo musical 11, motivo 5)



Exemplo Musical 12. Linha-guia invertida do vassi

Na música Gege, essa fórmula mnemônica de sete batidas é tocada pelo *gankogui*, uma espécie de agogô de duas bocas encontrado em diversas regiões da África Ocidental e Central. Nota-se novamente uma distribuição cuidadosa de timbres durante a linha-guia, com ênfase nas vozes graves. Finalmente, nos últimos dois compassos, há uma frase relativamente

simétrica (um tipo de hemiola) dos tamborins [M6], possivelmente adaptada da dobra do congo do candomblé.

Motivo 6: Dobra do congo do candomblé (Anexo I – Faixa 5)



Exemplo Musical 13. Dobra do congo

Elementos comuns ao material musical do candomblé também podem ser encontrados no acervo de levadas do grupo, como é o caso das adaptações do ijexá e do congo, ambos utilizados na canção "Os Orixás", composição de Luis Carlos Fritz (Monobloco, 2005).

"Os Orixás" parte A (Anexo I – Faixa 6)

Exemplo Musical 14. "Os Orixás" parte A

No primeiro compasso, observa-se a "chamada de repique do congo" [M1], que, como o nome sugere, "chama" os instrumentos de percussão para entrarem no ritmo. Nesse caso, na primeira parte da música.

De modo geral, cada ritmo do Monobloco compreende pelo menos uma ou duas variações, que são acionadas, na maioria das vezes, para contrastar as partes da música. Neste exemplo, optou-se por duas variações, congos 1 e 2, nas partes A e B, respectivamente.

"Os Orixás" parte B (Anexo I – Faixa 6)

B

Eu já pe - di a o - xa - lá, meu pai o - gum e i e - man - já, ma-

Congo 1 Congo 2

Exemplo Musical 15. "Os Orixás" parte B

Há também características bastante semelhantes entre a base (lé e rumpi) do congo no candomblé e o ritmo usado pelo Monobloco. As notas destacadas e numeradas correspondem aos elementos comuns entre os dois ritmos.

Congo do candomblé [matriz] (Anexo I – Faixa 5)

Gã Lé Rumpi

(1) (2) (3) (4)

Exemplo Musical 16. Congo

Congo 1 do Monobloco [tradução] (Anexo I – Faixa 6)

Rep Cx Sd

(1) (2) (3) (4)

Exemplo Musical 17. Congo 1 do Monobloco

Congo 2 do Monobloco [tradução] (Anexo I – Faixa 6)

Exemplo Musical 18. Congo 2 do Monobloco

O que se pode perceber é que em ambos os ritmos do Monobloco (congos 1 e 2), há uma transposição do material musical do congo do candomblé para os instrumentos originais do samba. Nota-se, por exemplo, que o elemento 3 na linha dos surdos se equivale aos toques abertos no terceiro tempo do ritmo do rumpi (exemplo musical 16).

Além das chamadas, há também os "finais" correspondentes de cada ritmo, similar às frases dos atabaques que encerram os ritmos no candomblé.

Final do congo no candomblé

Exemplo Musical 19. Final do congo

Final do congo do Monobloco

Exemplo Musical 20. Final do congo do Monobloco

Ainda sobre as chamadas (ou entradas), é possível perceber no início da terceira faixa do último CD do Monobloco (2010), intitulada "Peço Licença", uma frase tocada na conga com intervenção do surdo nas duas últimas notas.

Entrada do sató do Monobloco (Anexo I – Faixa 7)

The musical notation for 'Entrada do sató do Monobloco' is presented in two staves. The top staff is for Conga and the bottom staff is for Sd (Surdo). Both are in 2/4 time. The Conga part consists of three measures: the first measure has a 3-measure phrase, the second measure has a 3-measure phrase, and the third measure has a 6-measure phrase. The Sd part consists of three measures: the first measure has a 3-measure phrase, the second measure has a 3-measure phrase, and the third measure has a 3-measure phrase.

Exemplo Musical 21. Arranjo da entrada do sató

Esse pequeno arranjo é, no fundo, uma adaptação da chamada de rum do *sató*, também do candomblé.

Entrada do sató do candomblé (Anexo I – Faixa 8)

The musical notation for 'Entrada do sató do candomblé' is presented in three staves. The top staff is for Gã, the middle staff is for Base, and the bottom staff is for Rum. All are in 2/4 time. The Gã part consists of seven measures, each with a 3-measure phrase. The Base part consists of four measures, each with a 3-measure phrase. The Rum part consists of four measures: the first measure has a 3-measure phrase, the second measure has a 3-measure phrase, the third measure has a 6-measure phrase, and the fourth measure has a 3-measure phrase. A box labeled 'MI' is present in the Rum part.

Exemplo Musical 22. Entrada do sató

Nesta mesma faixa, na terceira e última música do medley, intitulada "Caxambu", há um momento na letra ("é na palma da mão que eu quero ver") em que todos os instrumentos param de tocar, deixando apenas repique, voz e palmas: uma sonoridade muito próxima ao que se observa no samba de roda baiano e em outras manifestações musicais afro-brasileiras.

Ilú do Monobloco (Anexo I – Faixa 9)

The musical score is for 'Ilú do Monobloco' and consists of three staves: Voz (Voice), Rep (Repique), and Palmas (Claps). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Voz staff has two measures of music, each with a chord symbol above it: 'G' and 'C'. The lyrics are: 'O tam-bor tá va - len-do é pra va - ler, é na pal-ma da mão qu'eu que-ro ver'. The Rep staff has a measure of music with a 'MI' box above it, indicating a specific rhythmic pattern. The Palmas staff has a measure of music with a 'MI' box above it, indicating a specific rhythmic pattern.

Exemplo Musical 23. Arranjo do ilú

Neste exemplo, o repique mantém um *ostinato* de dois tempos que faz menção ao toque do ilú do candomblé.

Ilú do candomblé

The musical score is for 'Ilú do candomblé' and consists of two staves: Gã (Gã) and Base (Base). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Gã staff has a measure of music with a 'MI' box above it, indicating a specific rhythmic pattern. The Base staff has a measure of music with a 'MI' box above it, indicating a specific rhythmic pattern.

Exemplo Musical 24. Ilú

Para retomar e finalizar a ideia da linha-guia, nota-se na sexta faixa do CD do Monobloco (2002), intitulada "Mosca na Sopa", composição de Raul Seixas, uma introdução adaptada do vassi, com participação especial do ogã Ney d'Oxossi no atabaque. Em verdade, não há nada de extraordinário nessa passagem, além, é claro, das frases do rum sobre o ritmo do gã do vassi, tocado pelo naipe de tamborim.

Arranjo do vassi no Monobloco (Anexo I – Faixa 10)

♩. = 107

The score is for three instruments: Tmb (Tamborim), Ch de platanela (Champanha de platanela), and Atabaque. The time signature is 12/8, and the tempo is marked as ♩. = 107. The Tmb part starts with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth notes in the second measure. The Ch de platanela part also starts with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth notes in the second measure. The Atabaque part starts with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth notes in the second measure. The score is divided into two measures by a double bar line.

Exemplo Musical 25. Arranjo do vassi

Vassi do candomblé (Anexo I – Faixa 11)

♩. = ca. 112

The score is for three instruments: Gã (Gã), Base (Base), and Rum (Rum). The time signature is 12/8, and the tempo is marked as ♩. = ca. 112. The Gã part starts with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth notes in the second measure. The Base part starts with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth notes in the second measure. The Rum part starts with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth notes in the second measure. The score is divided into two measures by a double bar line.

Exemplo Musical 26. Vassi

A partir dessas transcrições foi possível observar elementos comuns às práticas musicais do candomblé e das escolas de samba. Nota-se, portanto, que a elaboração, ou simplificação, desses elementos nos arranjos do Monobloco é resultado de uma aproximação dos homens (músicos profissionais) em um campo relativamente vedado às mulheres (e que de certo modo, parece também não suscitar grande interesse por parte das mulheres que participam deste circuito). A maneira com que esses elementos são incorporados à linguagem musical do grupo, bem como o nível de habilidade técnica necessária na execução dos

arranjos, contribui para uma assimetria de gênero na arena profissional, em contraste com a realidade do circuito amador, onde a participação dos gêneros é surpreendentemente equilibrada.

O que me parece claro é que os arranjos produzidos pelo grupo são consequência da vivência musical desses músicos, uma realidade bastante diferenciada da que caracteriza o circuito amador, onde há pouco espaço para criação. Portanto, para retomar as questões do capítulo anterior, a delimitação dos gêneros nesses territórios (candomblé, escolas de samba, aulas de música etc.) parece impelir um modelo musical onde os homens se tornam responsáveis, em maior grau, pela confecção dos arranjos e as mulheres pela preservação e manutenção desse conhecimento, como consumidoras da festa carnavalesca (além de vários outros papéis concomitantes). Essa "porosidade" musical permitiu, então, que a oficina se tornasse um produto cultural consumido durante todo o ano por homens e mulheres interessados em participar das festas carnavalescas. Entretanto, mais do que aulas de percussão, a oficina proporciona um espaço de sociabilidade que é, talvez, mais importante e mais significativo do que o próprio bem consumido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num registro menos acadêmico, sempre imaginei que as técnicas de trabalho de campo (...) se assemelhavam muito ao que se denomina, no candomblé, "catar folha": alguém que deseja aprender os meandros do culto deve logo perder as esperanças de receber ensinamentos prontos e acabados de algum mestre; ao contrário, deve ir reunindo ("catando") pacientemente, ao longo dos anos, os detalhes que recolhe aqui e ali (as "folhas") com a esperança de que, em algum momento, uma síntese plausível se realizará. (Goldman, 2003, p. 455)

Voltando às questões iniciais e aos propósitos que instigaram este relatório, percebo que ainda há muitos caminhos inexplorados neste percurso fecundo sobre blocos e oficinas de percussão. Para relembrar o início da pesquisa, pouco ou nada se justificava como problema de estudo, mas, com um pouco de esforço e persistência, consegui superar o preconceito doméstico que tanto assombrou meus primeiros meses em campo e aprendi a questionar a ordem aparentemente normal e sempre presumida de eventos e papéis musicais. Neste processo, constatei um enviesamento de gênero na cadeia produtiva dos blocos, fortalecendo a hegemonia masculina nos espaços profissionais.

Como vimos, na história da música ocidental, acesso à educação musical e publicações de obras autorais eram determinantes na formação do cânone. Boa parte dessa produção musical era organizada e subsidiada em torno de unidades políticas e eclesiásticas que, pelas convenções tradicionais da época, impediam a participação feminina, fazendo com que a circulação de publicações fosse fechada às mulheres. Muitas delas, inclusive, assumiam identidades neutras e pseudônimos como forma de se esquivarem dos preconceitos da época. O mesmo aconteceu nos teatros e salas de concerto, onde as mulheres, por não serem consideradas profissionais, enfrentaram grandes dificuldades de incursão como instrumentistas.

No que se refere à atuação das mulheres nas três grandes fases no carnaval carioca, verificou-se uma realidade bastante diferenciada segundo as épocas, as camadas sociais e as manifestações carnavalescas consideradas. Na análise proposta, identifiquei a oficina de

percussão como espaço privado e amador, o bloco-show como próprio a atuar no espaço público e profissional e a "diretoria", situada na região central da bateria, como espaço pivô (uma espécie de rito de transição) entre esses dois mundos. Assim, quando as práticas carnavalescas se dão sob a égide privada e familiar, como é o caso das oficinas de percussão, as mulheres não encontram grandes obstáculos. No espaço público e profissional a participação feminina é geralmente tolhida, reiterando as convenções culturais tradicionais, onde as construções de gênero determinam os papéis musicais e impulsionam relações assimétricas de poder e oportunidade.

A partir de transcrições e análises dos elementos musicais do Monobloco, constatou-se elementos comuns às práticas musicais do candomblé e das escolas de samba, resultado de uma aproximação maior dos homens em um campo praticamente interditado às mulheres de classe média. Isso equivale a dizer que a complexidade sincrética do Monobloco, bem como o caráter de mobilidade nesse tipo de trabalho em música, somado a questões de convivência, diminuem as possibilidades de nivelamento dos gêneros no circuito profissional. Também abordei o polimento das "insígnias" como metáfora de reconhecimento social, sendo este bastante representativo de um cenário onde o carnaval deixou de ser, para muitos, somente brincadeira para se tornar também trabalho. Este processo de profissionalização dos blocos de rua repercutiu de maneira significativa na vida dos participantes e na rotina da cidade. Por fim, espera-se que as reflexões apresentadas e sustentadas neste relatório possam fomentar desdobramentos e instigar pesquisas futuras sobre as práticas musicais do carnaval carioca do século XXI, ainda tão carentes de frentes científicas.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. The Invention of African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 48, No. 3, Music Anthropologies and Music Histories, 1995, p. 380-395.
- AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. *Mana*, 7(2): 7-33, 2001.
- ALBERNAZ, Lady. Gender and musical performance in maracatus (PE) and bumba bois (MA). *Vibrant*. Florianópolis, v.8, n.1, 2011, p. 322-353.
- ALCÂNTARA, M. A. R.; MOREIRA, L. V. C; PETRINI, J. C. Família na contemporaneidade: uma análise conceitual. In: Human Aventura – Vida, Família e Sociedade. Disponível em: <<http://www.humanaaventura.com.br>> Acesso em: 23 jan. 2012.
- AUBE, Meghan. *Women in percussion: the emergence of women as professional percussionists in the United States, 1930-present*. 2011 (Doutorado em Música) – Graduate College of The University of Iowa.
- AUBERT, Eduardo. A Música do ponto de vista nativo. *Revista antropológica*: São Paulo, vol. 50, no. 1, 2007, p. 271-312
- BECKER, Howard S. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press, 1963.
- _____. A Escola de Chicago. *Mana*, 2(2): 177-188, 1996.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, [1998] 2002.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia de Letras, 1995.
- CAMBRIA, Vincenzo. Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica. *Música & Cultura*, Salvador, no. 3, 2008.
- CAMPOS, Luís. Modos de Relação com a Música. *Sociologia, problemas e prática*, no. 53, 2007, p. 91-115.
- CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- CIAVATTA, Lucas. *O Passo: A Pulsação e o Ensino-Aprendizagem de Ritmos*. Rio de Janeiro: Lucas Ciavatta, 2003.
- CITRON, Marcia. Gender, Professionalism and the Musical Canon. *The Journal of Musicology*, Vol. 8, No. 1 (Winter, 1990), p. 102-117.
- _____. *Gender and the Musical Canon*. University of Illinois Press, 2000.
- _____. Women and the Western Art Canon: Where Are We Now? *Notes*, Volume 64, N. 2, Dec. 2007, p. 209-215.

CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COHEN, Sara. Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music*. Cambridge, vol. 12, no. 2, 1993, p. 123-138.

CUNHA, Anna. Prefeitura do Rio apresenta balanço do Carnaval 2011. In: Portal da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=1615081>> Acesso em: 12 set. 2011.

DAMATTA, Roberto. *A Casa & A Rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1997.

DERUTY, Emmanuel. Elements of popular music analysis. In: Elements of Popular Music Analysis. Disponível em: <<http://1-1-1-1.net/IDS/>> Acesso em: 12 dez. 2011.

FERREIRA, Aurélio B. Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. *Inventando Carnavais: O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FISCHER, Michael. Etnografia Renovável: Seixos Etnográficos e Labirintos no Caminho da Teoria. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 15, n. 32, 2009, p. 23-52.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. “...Dar rum ao orixá...”: ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 2006, p. 101-116.

FOOTE-WHITE, William. Treinando a observação participante. In: GUIMARÃES, A. Z. (Org.) *Desvendando Máscaras Sociais*. 2. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980, p. 77-86.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: Por uma teoria interpretativa da cultura, In: _____ *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____. O pensamento como ato moral: dimensões éticas do trabalho de campo antropológico nos países novos. In: _____ *Nova luz sobre a antropologia*. 2003, p. 30-130.

GOLDMAN, Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista Antropológica*. São Paulo, vol. 46, no. 2, 2003, p. 445-475.

GOMES, Rodrigo; PIEDADE, Acácio. Música, Mulheres, Territórios: uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis, *Música & Cultura* (Salvador. Online), v. 5, p. 2, 2010.

GOMES, Rodrigo. *Samba no Feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina.

GONÇALVES, Luciana. Os espetáculos de rua do Largo da Carioca como ritos de passagem. *Arte e Cultura Popular. Revista do IPHAN*. Rio de Janeiro, no. 28, 1999, p. 218-235.

GREEN, Lucy. *Music, Gender, Education*. New York: Cambridge University Press, 1997.

GROSSI, Miriam P. Identidade de Gênero e Sexualidade. *Revista Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis, 1998, p. 1-18.

_____. Masculinidades: uma revisão teórica. *Revista Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis, 2004, p. 4-37.

KOSKOFF, Ellen et al. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. New York: Greenwood Press, 1987.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. Técnicas de pesquisa In: _____. *Fundamentos de metodologia científica*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003, p. 174-213.

LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos: ensaios da antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEAL, Caroline P. *As Mulheres no Reinado de Momo: lugares e condições femininas no carnaval de Porto Alegre (1869-1885)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

LOPES, Helena Theodoro. As muitas mulheres ao tambor In: NASCIMENTO, A.; PEREIRA, A.; OLIVEIRA, L.; SILVA, S. (Orgs.) *Histórias, Culturas e Territórios Negros na Educação: Reflexões docentes para uma reeducação das relações étnico-raciais*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008, p. 153-177.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. *Pro-Posições*, v. 19, n. 2 (56), maio/ago, 2008, p. 17-23.

LUCAS, Maria. Gaúcho Musical Regionalism. *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 9, no. 1, 2000, p. 41-60.

MAGNANI, José. Quando o Campo é a Cidade: Fazendo Antropologia na Metrópole. In: _____. TORRES, L. L. (Orgs.) *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000, p. 12-53.

_____. A Antropologia Urbana e os Desafios da Metrópole. *Tempo soc.* São Paulo, vol.15, no. 1, 2003, p. 81-94.

MARTINS, José de Souza. Viola quebrada. *Debate & Crítica*, 4. São Paulo, 1974, p. 23-47.

_____. A dissimulação na linguagem dos humilhados. In: MARTINS, J. S. *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 103-161.

MCCLARY, Susan. Construction of gender in Monteverdi's dramatic music. *Cambridge Opera Journal*. Cambridge, Vol. 1, No. 3, 1989, p. 203-223.

_____. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

MEINTJES, Louise. Shoot the Sergeant, Shatter the Mountain: The Production of Masculinity in Zulu Ngoma Song and Dance in post-Apartheid South Africa. *Ethnomusicology Forum*, Vol. 13, No. 2, 2004, p. 173-201.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

_____. Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": an historical-theoretical perspective. *Ethnomusicology*. Champaign, Vol. 21, No. 2, 1977, p. 189-204.

NETTL, Bruno. Antropologia da Música/ Antropologia Musical. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (Orgs.) *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Tradução de Samuel Araújo. Rio de Janeiro: Mauad, 2008, p. 19-30.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 44, n. 1, 2001, p. 221-286.

_____. 100 anos de etnomusicologia e a "era fonográfica" da disciplina no Brasil. In: Sons do Brasil. Disponível em <<http://sonsdobrasil.blogspot.com/2005/10/etnomusicologia-100-anos.html>> Acesso em: 8 fev. 2012.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. Expressão e sentido na música popular brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*. [S.l.], v. XI, 2007.

PIMENTEL, João. *Blocos: Uma história informal do carnaval de rua*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os bambas da orgia*. Porto Alegre: UFRGS Ed., 2004.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos. *Cadeia Produtiva da Economia do Carnaval*. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

REQUIÃO, Luciana. "Eis aí a Lapa...": *Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows na Lapa*. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal Fluminense.

SEEGER, Anthony. Pesquisa de Campo: Uma Criança no Mundo. In: *Os Índios e Nós*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

_____. *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____. A Tropical Meditation on Comparison in Ethnomusicology: a metaphoric knife, a real banana, and an edible demonstration. *Yearbook for Traditional Music*. Chicago, v. 34, 2002, p. 187-192.

_____. Etnografia da Música. Tradução de Giovanni Cirino. *Cadernos de Campo*. São Paulo, n. 17, 2008, p. 237-259.

SEGNINI, Liliana. À Procura do Trabalho Intermitente no Campo da Música. *Estud. sociol.*, v.16, no.30, 2011, p. 177-196.

SILVA, José Alberto Salgado e. *Construindo a profissão musical – uma etnografia entre estudantes universitários de Música*. 2005. (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

SIMSON, Olga R. Mulher e Carnaval: mito e realidade (análise da atuação feminina nos folguedos de Momo desde o entrudo até as escolas de samba). *Rev. hist.* São Paulo, n. 125-126, 1992, p. 7-32.

STRATHERN, Marilyn. *O Gênero da Dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade Melanésia*. Tradução de André Villalobos. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

TAGG, Philip. Hoquet. In: Philip Tagg Home Page. Disponível em <<http://www.tagg.org/articles/epmow/hocket.html>> Acesso em: 24 jul. 2010.

TRAVASSOS, Elizabeth. Balanço da Etnomusicologia no Brasil. *Opus*, Campinas, v. 9, 2003, p. 66-77.

TROTTA, Felipe. Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. *Revista Contracampo*, Niterói, n. 20, 2009.

VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

VIANNA, Hermano. *O Baile Funk Carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. 1987. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DVDs

MONOBLOCO Ao Vivo. Rio de Janeiro: Samba Filmes, 2005. 1 DVD (116 min), son., color. Gravado ao vivo no Circo Voador (Rio de Janeiro).

MONOBLOCO 10. Rio de Janeiro: Samba Filmes, 2010. 1 DVD (110 min), NTSC, color. Gravado na Fundação Progresso (Rio de Janeiro).

PEDRO Luís e A Parede Navilouca Ao Vivo. Rio de Janeiro: SAMBA FILMES, 2010. 1 DVD (82 min), NTSC, color. Gravado ao vivo no Circo Voador (Rio de Janeiro).

CDs

MONOBLOCO. *Monobloco*. Rio de Janeiro: MP,B Discos, 2002. 1 CD (ca. 59 min).

MONOBLOCO. *Monobloco 10*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2010. 1 CD (ca. 70 min).

APÊNDICES

APÊNDICE A – Modelo do questionário

1. Sexo: () Masculino () Feminino
2. Nível: () Turma 1 () Turma 2
3. Há quanto tempo participa das oficinas do Monobloco?
4. Idade: anos
5. Estado Civil:
 - () Solteiro(a)
 - () Solteiro(a) namorando
 - () Casado(a)
 - () Divorciado(a)
 - () Viúvo(a)
6. Bairro onde mora:
7. Cidade que nasceu:
8. Profissão:
9. Participa de outros blocos ou oficinas de percussão?
 - () Sim. Qual(is)?
 - () Não
10. Já fez aulas de música antes? () Sim () Não
11. Toca algum outro instrumento?
 - () Sim. Qual?
 - () Não
12. Opções de lazer:
13. Qual é o seu nível de escolaridade?
 - () Não frequentei a escola
 - () Primeiro grau incompleto
 - () Primeiro grau completo
 - () Segundo grau incompleto
 - () Segundo grau completo
 - () Superior incompleto
 - () Superior completo
 - () Pós-graduação incompleta
 - () Pós-graduação completa: () especialização () mestrado () doutorado
14. Que instrumento você toca no Monobloco?

15. Que outro instrumento você gostaria de tocar no Monobloco?

16. Qual(is) o(s) instrumento(s) mais fácil(eis) de aprender e tocar?
.....

17. Qual(is) o(s) instrumento(s) mais difícil(eis) de aprender e tocar?
.....

18. Indique as principais razões para frequentar a oficina:

- ☐ pretendo aprender um instrumento de percussão.
- ☐ pretendo aperfeiçoar meus conhecimentos de percussão.
- ☐ pretendo participar das apresentações do Monobloco no carnaval.
- ☐ pretendo desfilar em outros blocos no carnaval.
- ☐ pretendo organizar um grupo de percussão.
- ☐ pretendo ingressar em um grupo musical com atuação profissional.
- ☐ outras:

.....
.....
.....
.....

19. Como você chegou à oficina do Monobloco?

.....
.....
.....
.....

20. Assinale o ritmo que você mais gosta de tocar?

- | | | |
|----------------------------------|---------------------------------------|--|
| ☐ Ciranda | ☐ Maculelê | ☐ Quebra-Quilos |
| ☐ Coco | ☐ Marcha 3 | ☐ Samba |
| ☐ Congo | ☐ Marcha Lenta | ☐ Samba-Charme |
| ☐ Funk | ☐ Marcha Pop | ☐ Xote |
| ☐ Ijexá | ☐ Quadrilha | ☐ |

21. Indique o seu estilo musical preferido?

22. Indique o seu percussionista preferido?

23. Quanto tempo você pratica o seu instrumento durante a semana?

- ☐ não pratica
- ☐ entre 0 e 30 min
- ☐ entre 30 e 60 min
- ☐ mais de uma hora
- ☐

24. Já desfilou na bateria de alguma escola de samba? ☐ Sim ☐ Não

25. Gostaria de participar de alguma escola de samba? ☐ Sim ☐ Não

APÊNDICE B – Perfil dos alunos

(fonte: questionário, em 21/6/2011 a 17/7/2011)

Tabela 1. Distribuição das respostas por sexo

Feminino	31	50.8%
Masculino	30	49.2%
Total	61	100.0%

Tabela 2. Distribuição das respostas por nível

Turma 1	25	41.0%
Turma 2	36	59.0%
Total	61	100.0%

Tabela 3. Distribuição das respostas por faixa de idade

19 a 25 anos	3	5.0%
26 a 30 anos	13	21.7%
31 a 35 anos	5	8.3%
36 a 40 anos	12	20.0%
41 a 45 anos	4	6.7%
46 a 50 anos	10	16.7%
51 a 55 anos	9	15.0%
56 anos ou mais	4	6.7%
Total	60	100.0%

Tabela 4. Distribuição das respostas por estado civil

Casado(a)	19	31.1%
Divorciado(a)	12	19.7%
Solteiro(a)	17	27.9%
Solteiro(a) namorando	10	16.4%
Viúvo(a)	3	4.9%
Total	61	1

Tabela 5. Distribuição das respostas por local de residência

Centro	1	1.6%
Zona Sul	32	52.5%
Zona Norte	13	21.3%
Zona Oeste	11	18.0%
Outro Município	4	6.6%
Total	61	100.0%

Tabela 6. Distribuição das respostas por local de nascimento

Rio de Janeiro	40	65.6%
Outros Municípios	5	8.2%
Outros Estados	15	24.6%
Outro País	1	1.6%
Total	61	

Tabela 7. Número de alunos por profissão

Administrador(a)	3
Advogado(a)	5
Analista (geral)	2
Analista de Sistemas	6
Aposentada	1
Arquiteto	2
Engenheiro	10
Estudante	2
Saúde	5
Funcionário(a) Público(a)	4
Jornalista	4
Professora/ Pedagoga	6
Publicitário(a)	2
Serviços	3
Outros	5
Total	60

Tabela 8. Distribuição das respostas por participação em outros blocos

Não	35	57.4%
Sim	26	42.6%
Total	61	

Blocos mais citados: Quizomba, Bangalafumenga, Desliga da Justiça e Fogo e Paixão

Tabela 9. Distribuição das respostas que já fizeram aulas de música antes

Não	26	42.6%
Sim	34	55.7%
(vazio)	1	1.6%
Total	61	

APÊNDICE C – Gênero

(fonte: questionário, em 21/6/2011 a 17/7/2011)

Tabela 1. Sexo por nível

	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
Turma 1	10	15	25	32%	50%	41%
Turma 2	21	15	36	68%	50%	59%
Total	31	30	61	100%	100%	100%

Tabela 2. Sexo por tempo na oficina

	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
Menos de 1 ano	1	7	8	3%	23%	13%
1 a 2 anos	12	8	20	39%	27%	33%
2 a 5 anos	18	11	29	58%	37%	48%
Mais de 5 anos		4	4	0%	13%	7%
Total	31	30	61	100%	100%	100%

Obs: Mais fidelidade das mulheres.

Tabela 3. Sexo por idade

idade	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
19 a 25 anos	1	2	3	3%	7%	5%
26 a 30 anos	9	4	13	29%	13%	21%
31 a 35 anos	2	3	5	6%	10%	8%
36 a 40 anos	5	7	12	16%	23%	20%
41 a 45 anos	1	3	4	3%	10%	7%
46 a 50 anos	8	2	10	26%	7%	16%
51 a 55 anos	4	5	9	13%	17%	15%
56 anos ou mais	0	4	4	0%	13%	7%
Vazio	1		1	3%	0%	2%
Total	31	30	61	100%	100%	100%

Obs: Homem mais distribuído na idade.

Tabela 4. Participa de outros blocos ou oficinas de percussão?

	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
Não	19	16	35	61%	53%	57%
Sim	12	14	26	39%	47%	43%
Total	31	30	61	100%	100%	100%

Obs: A maioria não participa, mas os homens participam mais.

Tabela 5. Já fez aulas de música antes?

	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
Não	18	8	26	58%	27%	43%
Sim	12	22	34	39%	73%	56%
(vazio)	1		1	3%	0%	2%
Total	31	30	61	100%	100%	100%

Obs: Os homens das oficinas são mais musicalizados do que as mulheres.

Tabela 6. Toca algum outro instrumento?

	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
Não	20	10	30	65%	33%	49%
Sim	11	20	31	35%	67%	51%
Total	31	30	61	100%	100%	100%

Obs: Os homens tocam mais outros instrumentos do que as mulheres.

Tabela 7. Qual(is) (classificação)

Instrumentos	Feminino	Masculino	Total
Violão	3	8	11
Cavaco		4	4
Chocalho	3	1	4
Pandeiro	2	2	4
Tamborim	3	1	4
Repique	1	2	3
Bateria		2	2
Guitarra		2	2
Piano	1	1	2
Surdo		2	2
Agogô	1		1
Atabaque		1	1
Caixa		1	1
Baixo elétrico		1	1
Gaita		1	1
Triângulo	1		1
Tumbadora		1	1

Obs: Os homens tocam uma variedade maior de instrumentos enquanto que as mulheres se restringem aos instrumentos oferecidos na oficina. Sempre que se cita dois instrumentos ou mais, atribui-se uma citação para cada, por isso o total é maior.

Tabela 8. Opções de lazer

				Ordem		
	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
Cinema	14	7	21	1	2	1
Esportes/ Atividades Físicas	3	15	18	7	1	2
Shows/ Música	7	7	14	4	2	3
Praia	8	4	12	3	5	4
Teatro	9	2	11	2	7	5
Viagem	4	7	11	6	2	5
Passeio/ Caminhada	5	2	7	5	7	7
Fotografia	1	3	4	10	6	8
Batucada/ Dança/ Canto	3		3	7	-	9
Roda de Samba	3		3	7	-	9
Ler	1	1	2	10	9	11
Escrever		1	1	-	9	12
Total	58	49	107			

Obs: Mulheres preferem cinema e teatro e os homens atividades físicas (esportes). Sempre que se cita duas opções ou mais, atribui-se uma citação para cada, por isso o total é maior.

Tabela 9. Nível de escolaridade

	Feminino	Masculino	Total
Doutorado	2		2
Especialização	4	5	9
Mestrado	6	4	10
Pós graduação incompleta	3	5	8
Primeiro grau incompleto		1	1
Superior completo	13	10	23
Superior incompleto	3	4	7
(vazio)		1	1
Total	31	30	61

Obs: As mulheres são mais escolarizadas.

Tabela 10. Instrumentos que toca

				Ordem		
	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
Tamborim	7	6	13	2	2	1
Caixa	5	7	12	4	1	2
Agogô	8	1	9	1	6	3
Chocalho	7	1	8	2	6	4
Surdo	2	6	8	6	2	4
Repique	3	4	7	5	4	6
Cuíca	1	3	4	7	5	7
Surdo de 1 ^a		1	1	-	-	-
Surdo de 2 ^a	1		1	7	-	8
Surdo de 3 ^a	1		1	7	-	8
(vazio)						
Total	35	29	64			

Obs: No geral, citaram mais de um. Mulheres tocam agogô e homens tocam caixa. Sempre que se cita dois instrumentos ou mais, atribui-se uma citação para cada, por isso o total é maior.

Tabela 11. Que outros instrumentos você gostaria de tocar no Monobloco?

				Ordem		
	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
Agogô		1	1	-	7	8
Caixa	7	7	14	3	2	2
Chocalho	2		2	4	-	7
Cuíca	2	2	4	4	6	6
Repique	9	10	19	2	1	1
Surdo	2	4	6	4	4	5
Tamborim	11	3	14	1	5	2
(vazio)	2	5	7	4	3	4
Total	35	32	67			

Obs: Mulheres tamborim, homens repique. Sempre que se cita dois instrumentos ou mais, atribui-se uma citação para cada, por isso o total é maior.

Tabela 12. Instrumentos mais fáceis

	Feminino	Masculino	Total		Feminino	Masculino	Total
Chocalho	20	15	35	Chocalho	46.5%	44.1%	45.5%
Agogô	15	8	23	Agogô	34.9%	23.5%	29.9%
Surdo	4	3	7	Surdo	9.3%	8.8%	9.1%
Cuíca		1	1	Cuíca	0.0%	2.9%	1.3%
Tamborim		1	1	Tamborim	0.0%	2.9%	1.3%
Nenhum	1		1	Nenhum	2.3%	0.0%	1.3%
Não sei		1	1	Não sei	0.0%	2.9%	1.3%
(vazio)	3	5	8	(vazio)	7.0%	14.7%	10.4%
Total	43	34	77	Total	100%	100%	100%

Tabela 13. Instrumentos mais fáceis por ordem

	Ordem		
	Feminino	Masculino	Total
Chocalho	1	1	1
Agogô	2	2	2
Surdo	3	3	3
Cuíca	-	4	4
Tamborim	-	4	4
Nenhum	4	-	4
Não sei	-	4	4

Obs: Sempre que se cita dois instrumentos ou mais, atribui-se uma citação para cada, por isso o total é maior.

Tabela 14. Instrumentos mais difíceis

	Feminino	Masculino	Total		Feminino	Masculino	Total
Tamborim	18	10	28	Tamborim	42%	28%	35%
Caixa	15	9	24	Caixa	35%	25%	30%
Repique	6	4	10	Repique	14%	11%	13%
Cuíca	1	4	5	Cuíca	2%	11%	6%
Surdos	1	1	2	Surdos	2%	3%	3%
Não sei		1	1	Não sei	0%	3%	1%
(vazio)	2	7	9	(vazio)	5%	19%	11%
Total	43	36	79	Total	100%	100%	100%

Tabela 15. Instrumentos mais difíceis por ordem

	Ordem		
	Feminino	Masculino	Total
Tamborim	1	1	1
Caixa	2	2	2
Repique	3	3	3
Cuíca	4	3	4
Surdos	4	5	5
Não sei	-	5	6

Obs: Sempre que se cita dois instrumentos ou mais, atribui-se uma citação para cada, por isso o total é maior.

Tabela 16. Principais razões para frequentar a oficina

	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
Pretendo aprender um instrumento de percussão.	27	16	43	47%	25%	35%
Pretendo participar das apresentações do Monobloco no carnaval.	15	19	34	26%	30%	28%
Pretendo aperfeiçoar meus conhecimentos de percussão.	9	14	23	16%	22%	19%
Pretendo desfilar em outros blocos no carnaval.	6	6	12	10%	9%	10%
Pretendo organizar um grupo de percussão.	1	3	4	2%	5%	3%
Pretendo ingressar em um grupo musical com atuação profissional.		3	3	0%	5%	2%
(vazio)		3	3	0%	5%	2%
Total	58	64	122	100%	100%	100%

Tabela 17. Razões para frequentar a oficina por ordem

	Ordem		
	Feminino	Masculino	Total
Pretendo aprender um instrumento de percussão.	1	2	1
Pretendo participar das apresentações do Monobloco no carnaval.	2	1	2
Pretendo aperfeiçoar meus conhecimentos de percussão.	3	3	3
Pretendo desfilar em outros blocos no carnaval.	4	4	4
Pretendo organizar um grupo de percussão.	5	5	5
Pretendo ingressar em um grupo musical com atuação profissional.	-	5	6

Obs: Homens querem participar das apresentações do Monobloco no carnaval e mulheres querem aprender um instrumento de percussão. Sempre que se cita dois instrumentos, atribui-se uma citação para cada, por isso o total é maior.

Tabela 18. Outras razões

	Feminino	Masculino	Total
Desfilar em escola de samba		1	1
Diversão/ Lazer	4	1	1
Terapia	2	1	1
Interesse por música	1	1	1
Outras	1	1	
Total	8	5	13

Tabela 19. Como você chegou à oficina do Monobloco?

	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
Samba	10	20	30	32%	67%	49%
Maculelê	5	2	7	16%	7%	11%
Congo	3	1	4	10%	3%	7%
Funk	4		4	13%	0%	7%
Quadrilha	2	1	3	6%	3%	5%
Coco	1	1	2	3%	3%	3%
Ijexá	1	1	2	3%	3%	3%
Marcha 3	2		2	6%	0%	3%
Samba-Charme	1	1	2	3%	3%	3%
Marcha Pop		1	1	0%	3%	2%
Xote	1		1	3%	0%	2%
(vazio)	1	2	3	3%	7%	5%
Total	31	30	61	100%	100%	100%

	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
Indicação Amigos/ Parentes/ Outros	17	15	32	55%	50%	52%
Internet/ Site	3	3	6	10%	10%	10%
Apresentações da Bateria	3	2	5	10%	7%	8%
Apresentações do Grupo-Show	3	1	4	10%	3%	7%
Através dos professores	1	2	3	3%	7%	5%
Outros blocos	1	1	2	3%	3%	3%
Outras	2		2	6%	0%	3%
(vazio)	1	6	7	3%	20%	11%
Total	31	30	61	100%	100%	100%

Obs: Maioria por indicação.

Tabela 20. Assinale o ritmo que você mais gosta de tocar

	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
Samba	10	20	30	32%	67%	49%
Maculelê	5	2	7	16%	7%	11%
Congo	3	1	4	10%	3%	7%
Funk	4		4	13%	0%	7%
Quadrilha	2	1	3	6%	3%	5%
Coco	1	1	2	3%	3%	3%
Ijexá	1	1	2	3%	3%	3%
Marcha 3	2		2	6%	0%	3%
Samba-Charme	1	1	1	3%	3%	3%
Marcha Pop		1	1	0%	3%	2%
Xote	1		1	3%	0%	2%
(vazio)	1	2	2	3%	7%	5%
Total	31	30	61	100%	100%	100

Obs: O samba é preferido principalmente pelos homens.

Tabela 21. Outros ritmos

	Feminino	Masculino	Total
Samba	10	2	12
Funk	2	3	5
Xote	2	3	5
Maculelê	2	1	3
Quebra-Quilos	1	2	3
Ciranda	2		2
Coco	1	1	2
Samba-Charme	2		2
Congo	1		1
Quadrilha	1		1
Ijexá		1	1
Jazz, Rock		1	1
Marcha Lenta	1		1
Marcha Pop	1		1
MPB		1	1
(vazio)			0
Total	26	15	41

Obs: Sempre que se cita dois ritmos, atribui-se uma citação para cada.

Tabela 22. Estilo musical

				Ordem		
	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
Samba	10	12	22	1	1	1
MPB	10	3	13	1	3	2
Rock	4	8	12	3	2	3
Jazz	3	2	5	5	4	5
Clássico	1	1	2	8	6	6
Pop	2		2	6	-	6
Black music	1		1	8	-	9
Brasileira regional		1	1	-	6	9
Popular brasileira		1	1	-	6	9
Raiz		1	1	-	6	9
Choro	1			8	-	-
Blues	1			8	-	-
Música eletrônica	2			6	-	-
Reggae		1		-	6	-
Variado	4	2	6	3	4	4
Não tenho	1	1	2	8	6	6
(vazio)	2	4	6			
Total	42	37	74			

Tabela 23. Percussionista preferido

	Feminino	Masculino	Total
Professores da Oficina	5	5	10
Marcos Suzano	2	1	3
Naná Vasconcelos	2	1	3

Carlinhos Brown	1	1	2
Paulinho da Costa	2		2
Airto Moreira		1	1
Chocolate	1		1
Fritz Escovão		1	1
Edwin de Olinda	1		1
Lan Lan		1	1
Luizinho Salles		1	1
Marçal		1	1
Marcio Bahia		1	1
Marco Lobo	1		1
Carlos Santana (Negão)	1		1
Neil Peart		1	1
Paulinho da Silva		1	1
Wilson das Neves (baterista)		1	1
Carlinhos da Cuíca		1	1
Sem preferências	1	4	5
Outro	1		1
Total	18	22	40

Obs: Homens citam percussionistas mais específicos. Demonstram mais conhecimento no campo da percussão.

Tabela 24. Tempo de estudo por semana (intensidade da prática musical)

	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
entre 0 e 30 min	7	8	15	23%	27%	25%
entre 30 e 60 min	4	4	8	13%	13%	13%
mais de uma hora	10	15	25	32%	50%	41%
não pratica	8	1	9	26%	3%	15%
(vazio)	2	2	4	6%	7%	7%
Total	31	30	61	100%	100%	100%

Obs: Os homens praticam mais do que as mulheres.

Tabela 25. Tempo de estudo (outro)

	Feminino	Masculino	Total
1 - 2 horas por dia		1	1
Mais de 3 horas por dia	1		1
Se contar o baixo, umas 8h por semana ou até mais		1	1
só na aula	1		1
(vazio)			
Total	2	2	4

Tabela 26. Participação em escolas de samba

	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
Não	29	25	54	94%	83%	89%
Sim	2	3	5	6%	10%	8%
(vazio)		2	2	0%	7%	3%
Total	31	30	61	100%	100%	100%

Obs: A maioria nunca desfilou, mas os homens desfilaram mais do que as mulheres.

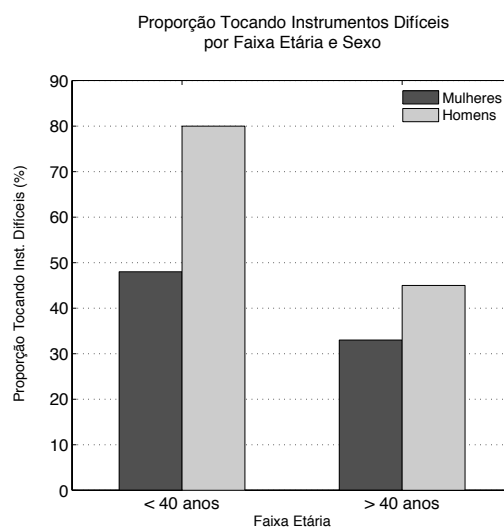
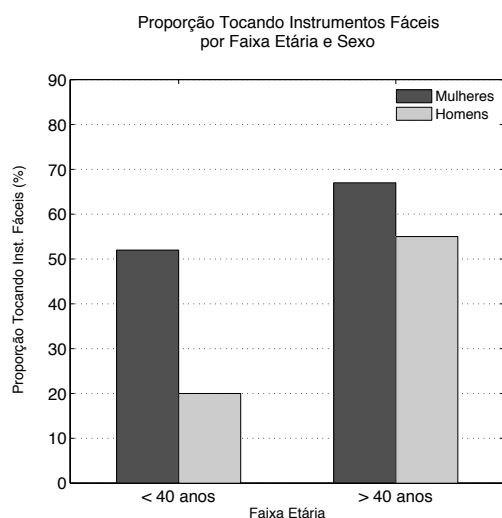
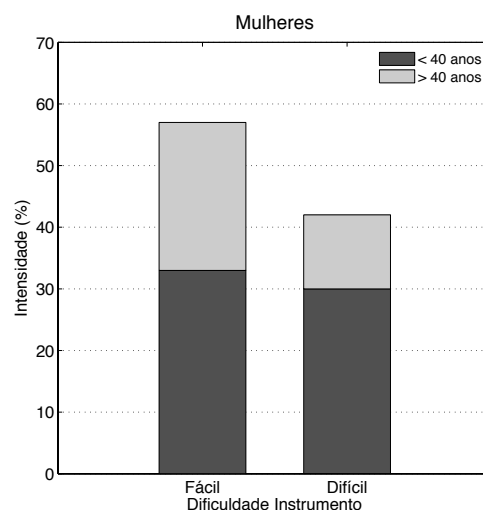
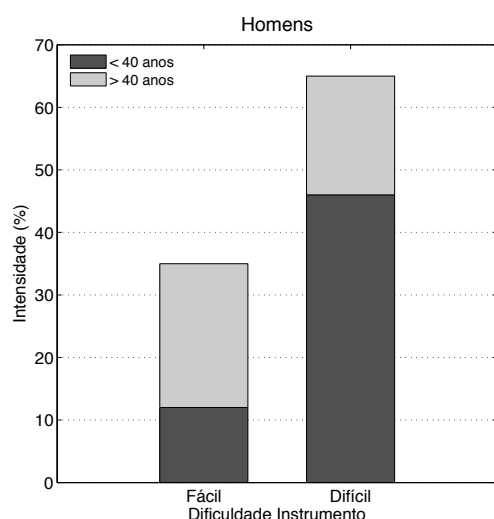
Tabela 27. Desejo em desfilar

	Feminino	Masculino	Total	Feminino	Masculino	Total
Não	6	5	11	19%	17%	18%
Sim	25	23	48	81%	77%	79%
(vazio)		2	2	0%	7%	3%
Total	31	30	61	100%	100%	100%

Tabela 28. Relação entre sexo, idade e preferência por instrumentos

Dificuldade	Fácil		Difícil		Fácil		Difícil	
Faixa Etária	Fem.	Masc.	Fem.	Masc.	Fem.	Masc.	Fem.	Masc.
Menos de 40 anos	11	3	10	12	58%	33%	71%	71%
40 anos ou mais	8	6	4	5	42%	67%	29%	29%
Total	19	9	14	17	100%	100%	100%	100%

Obs: Os homens mais jovens tocam instrumentos considerados difíceis e as mulheres mais velhas tocam os mais fáceis. Foi excluído da análise aquelas pessoas que declaravam tocar cuíca, visto que este instrumento não compõe, de modo consistente, o cenário profissional. Sempre que se cita dois instrumentos, atribui-se uma citação para cada, por isso o total é maior.



APÊNDICE D – Transcrição completa do Vassi (Anexo I – Faixa 11)

Fonte da transcrição: Aula de candomblé. Gravação de campo em 12 jul. 2011

Melodia do Vassi

Musical notation for the melody of Vassi, featuring Solo and Coro parts. The time signature is 12/8. The Solo part has lyrics: Me gê _____ o gum me gê. The Coro part has lyrics: ê A _____ o gum me gê i. The notation includes a double bar line and a repeat sign.

Base do Vassi

Musical notation for the base of Vassi, featuring Gã, Base, and Rum parts. The time signature is 12/8. The Gã part has a tempo marking of ca. 112. The Base part has a tempo marking of ca. 112. The Rum part has a tempo marking of ca. 112. The notation includes a double bar line and a repeat sign.

Dobra do rum do Vassi

Musical notation for the dobra of rum of Vassi, featuring three staves. The time signature is 12/8. The notation includes a double bar line and a repeat sign.

Final do Vassi

Musical notation for the final of Vassi, featuring a single staff. The time signature is 12/8. The notation includes a double bar line and a repeat sign.

APÊNDICE E – Transcrição completa do Avamunha (Anexo I – Faixa 12)

Fonte da transcrição: Aula de candomblé. Gravação de campo em 21 set. 2011

Melodia do Avamunha

♩ = 100-110

voz

coro

2 entrada do rum

4 dobra do rum

3 base

1 entrada do gã

5 final

2. Entrada do Avamunha

3. Base do Avamunha

Gã

Base

Rum

4. Dobra do Avamunha

5. Final do Avamunha

APÊNDICE F – Fotografia complementar



Foto 1. Sala Municipal Baden Powell. Foto do autor em 20/7/2010



Foto 2. Oficina de percussão do Monobloco. Foto do autor em 20/7/2010



Foto 3. Pavão Azul. Bar onde se reúnem os alunos da oficina. Foto do autor em 20/9/2011



Foto 4. Aulas de teoria. Foto do autor em 20/7/2010



Foto 5. Entrada para a festa do Monobloco na Fundação Progresso. Foto do autor em 25/2/2011



Foto 6. Festa. Foto do autor em 25/2/2011



Foto 7. "Paquera na grade". Foto do autor em 11/3/2011



Foto 8. Regência na festa. Foto do autor em 11/3/2011



Foto 9. Participações. Foto do autor em 11/3/2011



Foto 10. Corda de contenção dos músicos. Foto do autor em 13/3/2011



Foto 11. Foliões aguardam o desfile. Foto do autor em 13/3/2011



Foto 12. Regência no desfile. Foto do autor em 13/3/2011



Foto 13. Tietagem. Foto do autor em 13/3/2011

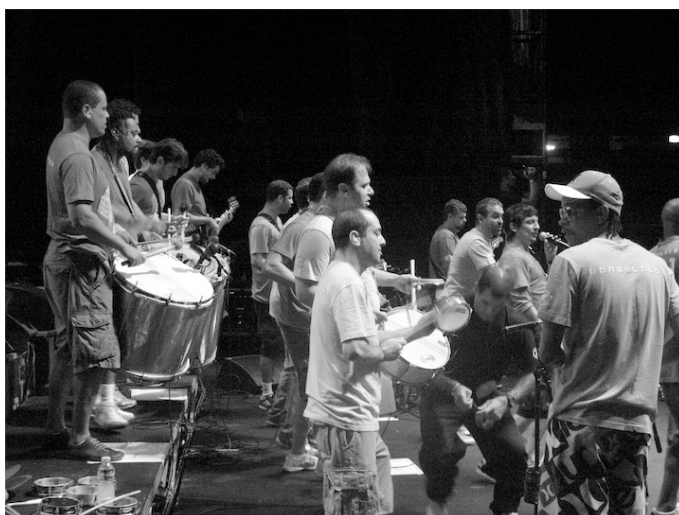


Foto 14. Apresentação do Monobloco Show. Foto do autor em 20/3/2011



Foto 15. DJ Malboro depois do show do Monobloco. Foto do autor em 20/3/2011



Foto 16. Final da festa de candomblé em Imbariê. Foto de Léo Leobons em 12/10/2011