

ARTIGO ORIGINAL – DOSSIÊ “MÚSICA E MULHERES”

# BatuCantada: Mulheres na percussão subvertendo o patriarcado musical

Vanessa Ramos de Oliveira Souza 

Universidade Federal de Pelotas, Faculdade de Educação | Pelotas, RS, Brasil

Denise Marcos Bussoletti 

Universidade Federal de Pelotas, Faculdade de Educação | Pelotas, RS, Brasil

**Resumo:** Este artigo explora o coletivo BatuCantada, primeiro bloco de carnaval e grupo de percussão formado exclusivamente por mulheres em Pelotas (RS), destacando sua atuação como espaço de resistência e empoderamento feminino. O grupo promove a inclusão de mulheres na percussão e valoriza a cultura afro-brasileira, especialmente por meio do tambor de Sopapo, símbolo de resistência do povo negro no sul do Rio Grande do Sul (Batista, 2021; Maia, 2008). Ao abordar as dinâmicas de patriarcado musical, que marginalizam e objetificam as mulheres na música (Camargo, 2020; Green, 2001), o artigo analisa como o BatuCantada contribui para a luta pela equidade de gênero, promovendo o reconhecimento das mulheres na percussão. O coletivo também fortalece o empoderamento feminino e da comunidade LGBTQIAPN+ por meio de oficinas, eventos e parcerias com escolas de samba, ampliando o espaço de atuação e visibilidade para mulheres no contexto musical e cultural.

**Palavras-chave:** BatuCantada, Percussão, Mulheres, Música.

**Abstract:** This article explores the BatuCantada collective, the first carnival bloco and percussion group exclusively formed by women in Pelotas (RS), highlighting its role as a space of resistance and female empowerment. The group promotes the inclusion of women in percussion and values Afro-Brazilian culture, particularly through the tambor de Sopapo, a symbol of resistance of the Black community in southern Rio Grande do Sul (Batista, 2021; Maia, 2008). By addressing the dynamics of musical patriarchy, which marginalizes and objectifies women in music (Camargo, 2020; Green, 2001), the article examines how BatuCantada contributes to the fight for gender equity, advocating for the recognition of women in percussion. The collective also strengthens female empowerment and that of the LGBTQIAPN+ community through workshops, events, and partnerships with samba schools, expanding opportunities and visibility for women in the musical and cultural contexts.

**Keywords:** BatuCantada, Percussion, Women, Music.

**E**m 2022, no extremo sul do Rio Grande do Sul, emergiu um movimento significativo de mulheres na percussão. A união de mulheres de diferentes idades, contextos e vivências, trouxe impactos profundos ao cenário percussivo da cidade. Este artigo apresenta esses impactos por meio de um recorte da pesquisa de mestrado intitulada “*Batucada: narrativas de mulheres ritmando resistência e empoderamento*”<sup>1</sup>.

A relevância deste estudo está na urgência de visibilizar e questionar a presença das mulheres na percussão, iluminando as trajetórias daquelas que ousaram romper o silêncio das peles e tambores na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, onde historicamente essa presença foi quase inexistente. Em um contexto onde a participação feminina na percussão tem sido silenciada, apagada e quase invisível, torna-se fundamental desafiar as fronteiras que confinam as mulheres à prática dos instrumentos considerados 'leves' e 'femininos'.

Esses instrumentos, foram por muito tempo a única via de expressão musical permitida às mulheres, reafirmando uma feminilidade moldada pelas expectativas sociais (Green, 2001), enquanto a força e a intensidade dos tambores era um território inexplorável e proibido, dominado majoritariamente por homens. Nas ruas e praças de Pelotas, o som que ecoa das baterias de escolas de samba, dos blocos, das rodas de choro e samba, carrega uma marca profundamente enraizada no patriarcado. Mulheres que se atrevem a adentrar esses espaços são, muitas vezes, relegadas ao papel de espectadoras, cantoras ou dançarinas, como se suas mãos não pudessem sustentar o peso dos instrumentos, ou como se sua musicalidade não fosse capaz de dialogar com a potência percussiva.

Este cenário carregado de preconceitos e estereótipos perpetua a ideia de que a percussão é um reduto masculino inalcançável para mulheres, que por sua vez, são erroneamente percebidas como mais delicadas, frágeis ou inadequadas para lidar com a força exigida pelos instrumentos, fruto de um pensamento que reflete uma prática musical marcada pelo patriarcado. Essa realidade ressoa na análise de Lucy Green (2001), que desvela como o patriarcado musical limita a participação das mulheres em esferas de maior impacto, subestimando suas capacidades e relegando-as a papéis secundários. A percepção de que o corpo feminino não suportaria a rigidez e a exigência física da percussão é uma

---

<sup>1</sup> Pesquisa de mestrado em andamento, realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil – (CAPES) – Código de Financiamento 001.

crença que não só reduz a mulher a um estereótipo, mas também lhe nega o direito de explorar toda a extensão de sua expressão artística e corporal.

Este artigo, portanto, nasce do desejo de romper com essa narrativa. Ao documentar e valorizar as histórias de mulheres que desafiaram o status quo, ele busca questionar as estruturas que ainda sustentam as desigualdades de gênero na música. Este trabalho se propõe a desvelar as potências femininas que ressoam nas peles dos tambores, abrindo caminho para uma compreensão mais ampla e inclusiva do lugar das mulheres na percussão. Assim, cada batida, cada toque, se transforma em um ato de resistência, uma afirmação de força e empoderamento que ecoa pelas ruas de Pelotas, desafiando a tradição e reescrevendo a história musical da cidade.

## **1. Porque estudar mulheres percussionistas? Afinal, da onde falo?**

Antes de iniciar este texto, é fundamental situar o ponto de partida desta reflexão e a relevância de sua emergência neste momento. Esta pesquisa é realizada por uma mulher negra, oriunda do interior de São Paulo, pesquisadora em formação, musicista, educadora musical, percussionista, ritmista, diretora de bateria, idealizadora e mestra do BatuCantada<sup>2</sup>. Conhecer os caminhos que me conduziram até aqui é essencial para compreender as motivações que embasam esta investigação e permitir problematizar a relação entre mulher e percussão nos contextos musicais em que estou inserida, confluindo em espaços formais e informais<sup>3</sup> de ensino musical, passando por escolas e conservatórios de música, pela formação acadêmica em música e pelos contextos da cultura popular, como escolas de samba, blocos e bandas carnavalescas.

Minhas experiencias musicais caminham entre dois contextos distintos, mas possuem algumas características em comum. O primeiro contexto, que aos oito anos de idade passo a ter contato direto, e que foi um contexto formador em grande parte da minha trajetória, é a música eurocêntrica – um espaço de ensino tradicional de música, onde a partitura, a leitura, o solfejo, são saberes fundamentais na formação. Neste contexto, aprendi o canto lírico, o violino e o violoncelo.

---

<sup>2</sup> Ver página 12.

<sup>3</sup> Utilizo o conceito de ensino formal e informal de acordo com Wille (2005).

As músicas que aprendi na época e com as quais tive contato direto eram, em sua grande maioria, composições de homens brancos da cultura europeia, incluindo obras barrocas, clássicas e românticas. Ao ingressar na graduação, percebo que, por já ter vivenciado este conhecimento anterior, os quatro anos de formação na faculdade apresentaram-se como um processo pouco inovador; o ensino era bastante semelhante ao que já havia experienciado. O que de certa forma me desmotivou em alguns momentos na graduação em Música.

Durante a trajetória acadêmica passo a ter um contato direto com a percussão através de um projeto de extensão chamado PEPEU – Programa de Extensão em Percussão da UFPel<sup>4</sup>. Ali inicio meus estudos na percussão sinfônica. Vale ressaltar que no PEPEU, também utilizamos a partitura como uma ferramenta principal/essencial no fazer musical, e por mais que sejam instrumentos percussivos, um pré-requisito para se fazer parte da orquestra sinfônica de percussão é a leitura.

Paralelamente com suas ações da orquestra sinfônica de percussão, o PEPEU dialoga com a cultura popular da cidade, e foi através de um convite feito aos integrantes do programa que me tornei uma ritmista de uma bateria de escola de samba de Pelotas, a bateria Pegada de Malandro – bateria da Escola de Samba General Telles. Foi a partir deste contato que tudo se transformou. Aquele saber no qual estava acostumada não servia de nada naquele momento. Ali aprendíamos do sentido oposto. Do corpo para o instrumento. Sem partituras, sem folhas, somente ouvidos e musicalidade. Naquele momento, confesso que fiquei tentando converter as frases, o ritmo que ouvia, em notas, e isso somente me causava frustrações. Depois disso, optei em me desconectar por um momento dos saberes que até então, eram os únicos que havia estudado e compreendido como uma única forma de fazer musical.

Tempos depois defendi o trabalho de conclusão de curso intitulado: “*Na Pegada de Malandro: as situações de aprendizagem e processos de transmissão musical no naipe de surdo de terceira da bateria da Escola de Samba General Telles*<sup>5</sup>” com o objetivo da reflexão sobre outras/novas possibilidades de metodologias do ensino/aprendizagem de música, que até então e, em sua grande maioria, apresentam um olhar voltado para um ensino produtivista e de reprodução, que muitas vezes acaba por excluir

<sup>4</sup> Universidade Federal de Pelotas - UFPel.

<sup>5</sup> Trabalho de conclusão de curso defendido em 2021 pelo curso de Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

outras musicalidades possíveis, sendo os saberes de tradição oral uma delas. Diante desses dois saberes que apresentam musicalidades distintas, me deparo com uma circunstância em comum, em ambos os contextos: a ausência de mulheres nos espaços da percussão. Tanto na percussão sinfônica (PEPEU) ou na percussão popular (Escola de samba/blocos e bandas carnavalescas) o protagonismo é dos homens, e por mais que encontramos mulheres nesses espaços, a participação é sempre escassa.

A partir desta observação, passo a me questionar. Afinal, dentro do contexto acadêmico, conservatorial e de ensino (formal/escolar) de música, há a presença de mulheres, mas essa presença está ligada, na maioria dos casos, a instrumentos específicos como o canto, piano, flauta, violino, violoncelo, etc., instrumentos que são considerados “delicados/leves” para mulheres, instrumentos que reafirmam a feminilidade e que de certa maneira, contribui para a reprodução de um pensamento que exclui mulheres de outros contextos musicais onde a percussão e outros instrumentos se fazem presentes. Isso é resultado do ‘patriarcado musical’, um conceito abordado pela educadora musical e pesquisadora Lucy Green. A pesquisadora nos apresenta este conceito em seu livro *Musica, Género y Educación*, e o descreve da seguinte maneira:

O conceito que chamarei de “patriarcado musical” contribui para o conhecimento da história das práticas musicais das mulheres. A divisão do trabalho musical, em uma esfera pública, em grande parte masculina, e uma em esfera privada, em grande parte feminina, é uma característica da história da música ocidental, bem como de muitas culturas musicais em todo o mundo (Green, 2001, p. 25).<sup>6</sup>

A autora explicita que as práticas musicais incentivadas pelo patriarcado musical são marcadas pelo gênero. Desta maneira, “uma vez que a esfera pública é, em grande parte masculina” (Camargo, 2020, p.32), a esfera privada é voltada e induzida às mulheres, tendo predominância feminina. Encontramos também, dentro do patriarcado musical, quatro características de feminilidade que sustentam este conceito, sendo essas: a dicotomia da concentração autônoma e sedutora do corpo, a conexão com a natureza, uma disponibilidade sexual aparente e a simbolização da maternidade -

---

<sup>6</sup> El concepto que denominaré “patriarcado musical” contribuye al conocimiento de la historia de las prácticas musicales de las mujeres. La división del trabajo musical em uma esfera pública, em gran medida masculina, y uma esfera privada, em gran parte feminina, es um rasgo de la historia de la música occidental, así como de muchas culturas musicales de todo el mundo.

preocupação maternal (Green, 2001; Camargo, 2020). Cabe ressaltar que nós mulheres nunca tivemos o direito a escolha, não escolhemos ser pertencentes somente a uma esfera da música, e as características de feminilidades sustentadas dentro do patriarcado musical não foram criadas por nós, elas resultam de uma estrutura patriarcal que permeia diversas esferas sociais, inclusive o campo musical.

Quando uma mulher subverte o patriarcado musical e se inicia na esfera pública muitos preconceitos, falas e comportamentos acontecem pelo simples fato de estarmos ocupando outros cenários musicais, que até então, foram pouco ou quase nada incentivados às mulheres. Nos deparamos com esses preconceitos em diferentes espaços musicais, desde orquestras a rodas de samba.

Ao vivenciar o contexto popular, em um primeiro momento penso que seria diferente. Logo de cara me deparo também com a ausência de mulheres dentro da bateria. Em 2019, quando me torno ritmista de caixa<sup>7</sup> da bateria Pegada de Malandro, as mulheres que compunham a bateria estavam todas concentradas no naipe de chocalhos<sup>8</sup>, sendo eu uma das únicas mulheres a tocar caixa naquele ano. Digo uma das únicas, pois junto a mim também estava uma colega que cursava música na universidade. No ano de 2019 fomos as únicas a desfilar na bateria tocando um outro instrumento além do chocalho.

Agora me pergunto, porque todas essas mulheres estavam tocando em um mesmo/único naipe, sendo que além dos chocalhos existem mais 7 naipes de instrumentos? Ao me questionar e pesquisar, vou encontrando algumas respostas. Uma delas é a tradição imposta às mulheres de tocarem instrumentos considerados ‘leves’ dentro das baterias de escolas de samba, o que se dá pela crença de que os outros instrumentos (considerados ‘pesados’) não são adequados para elas, deixando-as somente nos instrumentos mais leves. Em relação a isso, Luciana Prass em sua pesquisa de mestrado sobre os *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os “Bambas da Orgia”* (1998), relata:

A participação de mulheres na bateria não é vetada, entretanto, poucas mulheres participam da bateria e, quando isso ocorre, tocam nos naipes considerados leves [...]. Em 98, nos Bambas da Orgia, a participação feminina (cerca de trinta mulheres) concentrou-se no

<sup>7</sup> Caixa – Ler Gonçalves e Costa (2012, p.22)

<sup>8</sup> Chocalho – Ler Gonçalves e Costa (2012, p. 41).

naipe dos ganzás (que veio substituir o de agês, com o ingresso de mestre Estêvão). Além dos ganzás, havia três mulheres nos tamborins (eu, entre elas), uma nos pratos e uma nas cuícas (Prass, 1998, p. 66).

Neste caso, na bateria do Bambas da Orgia, o instrumento com grande participação de mulheres era o ganzá, que, também pode ser conhecido como o chocalho. O instrumento possui a funcionalidade “para apoiar as caixas e taróis na sustentação do ritmo” da bateria (Gonçalves; Costa, 2000, p.36). O percussionista Vina Lacera traz a definição do instrumento da seguinte maneira:

Chamado também de chocalho, o ganzá é um instrumento de grande popularidade e é fabricado em diferentes tamanhos e materiais. Sua função, na maioria das vezes, é tocar as quatro semicolcheias que subdividem o tempo, destacando acentos característicos. Existem dois tipos de ganzás ou chocalhos: aquele que o som é projetado pelo entrechoque de objetos confinados em recipientes fechados e aqueles em que os objetos, externamente, chocam-se presos a uma estrutura, como por exemplo o ganzá de platinela utilizados nas escolas de samba (Lacerda, 2014, p. 21).

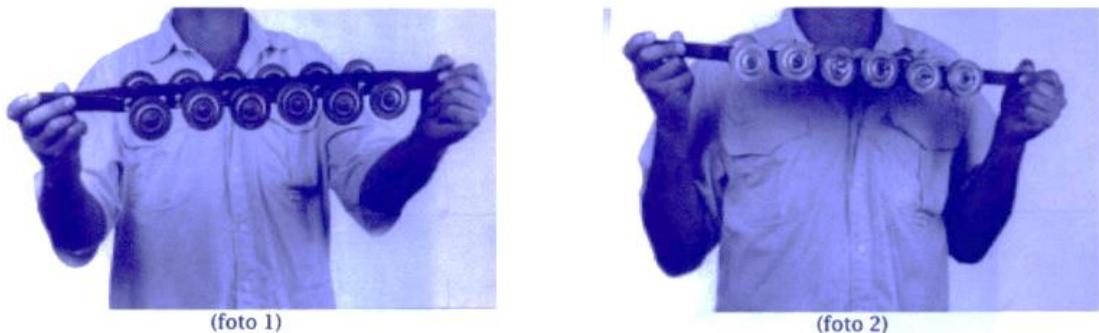
Podemos então compreender, que tanto o ganzá como o chocalho representam um mesmo instrumento musical, que, por mais que tenham modelos diferentes, sua funcionalidade é a mesma: dar sustentação à bateria, sendo tocados, no caso de uma bateria de escola de samba, “na primeira parte do samba-enredo e nos refrões” (Gonçalves; Costa, 2000, p. 36). Vejamos a seguir algumas imagens desses instrumentos:

FIGURA 1 – Imagem do ganzá – Instrumento confinado em recipiente fechado.



Fonte: Lacerda (2014, p. 22)

FIGURA 2 – Chocalho de platinela – comumente utilizado em escolas de samba.



Fonte: Gonçalves; Costa (2000, p. 36)

Hoje, quando discorro sobre o chocalho, gosto de destacar que, apesar de ser considerado um instrumento ‘leve’ pelos homens, é um dos mais desafiadores para manter o andamento dentro de uma bateria de escola de samba. Muitos ritmistas homens enfrentam dificuldades para executar sua levada e até demonstram resistência ao tocá-lo durante um desfile. O chocalho, embora seja um naipe de extrema importância para a bateria, ainda ocupa uma posição de pouca visibilidade. Isso faz com que muitas mulheres ritmistas, além de tocar o instrumento com maestria, precisem também expor seus corpos, seja através da dança ou de vestimentas que as tornam visíveis por meio da sensualidade e não apenas pelo talento musical.

## 2. Desvendando a objetificação e a luta pelo espaço no mundo musical

A mulher musicista, ao longo da história, tem enfrentado desafios que vão além de sua competência técnica e artística. Enquanto os homens são frequentemente valorizados apenas por sua habilidade em tocar instrumentos ou por sua performance musical, as mulheres se veem muitas vezes obrigadas a desempenhar papéis adicionais que não são esperados dos seus colegas homens. Tamiê Camargo (2020), em sua dissertação de mestrado intitulada “*Mulheres no PEPEU: o poder interruptor da Educação Musical Feminista*”, nos apresenta três maneiras nas quais a sociedade categoriza

mulheres musicistas, a modo de um não reconhecimento das mesmas, sendo essas categorias “1) só de óculos e bota, 2) tanto faz, e 3) estar mais à frente” (Camargo, 2020). Em sua pesquisa, a autora distingue ambas categorias com o seguinte olhar:

“Só de óculos e bota” é referente ao constante assédio sofrido por mulheres dentro de suas práticas musicais. Aborda o fato de sermos tratadas como objetos sexuais e com frequência termos de lidar com o interesse de outros para além do profissional. Mais uma vez as nossas vivências mostram que a exibição da mulher musicista ainda é vista, sobretudo, com cunho sexual, algo que também é apontado por Green (2001). Aliás, o nome dessa subcategoria “só de óculos e bota” é baseado em uma história vivida por mim, na qual em uma apresentação como cantora, um colega de trabalho, antes de iniciar o ensaio, tomou a liberdade de comentar que eu deveria cantar “só de óculos e bota”. Nessa situação, percebi que, de acordo com meu colega, minha atuação como cantora não era a principal função a ser executada. O reconhecimento da mulher é dado pelo seu corpo. (Camargo, 2020, p. 107).

Em relação a subcategoria “tanto faz” a autora apresenta o seguinte relato de sua pesquisa:

A subcategoria “tanto faz” também é baseada em um relato de uma das pesquisandas e expressa a indiferença frente a nossa participação no meio musical, como pode ser visto na seguinte cena ocorrida: havia uma apresentação na qual uma das pesquisandas tocava o piano, mas sempre era preciso que colocassem um menino tocando junto, pois duvidavam de sua capacidade. Isso aconteceu tantas vezes que ela, em um certo momento, percebeu que independente da sua presença, o menino iria tocar, logo, a presença dela “tanto fazia”. (Camargo, 2020, p. 108).

Sobre “estar mais a frente” encontramos:

[...] “estar mais à frente”, é em relação a mulher que até pode ser reconhecida pelo seu fazer musical, mas somente se ela “estiver mais à frente”. Mas o que isso quer dizer? Isso depende do ponto de quem está observando, pois podem existir diversas formas de “estar à frente” [...] Nesta categoria, as mulheres têm sempre que ter algum atributo a mais, saber mais, ter um diferencial, uma qualidade que agrade a(o) observadora(or). Não basta só saber tocar, elas precisam “estar à frente de alguma forma; caso contrário, talvez não seja de tanto valor assim (Camargo, 2020, p. 108-109).

Cada uma dessas categorias oferece reflexões sobre a maneira em que mulheres são tratadas no meio musical, seja pela objetificação, pela indiferença ou pela necessidade de um desempenho constantemente superior para serem valorizadas. A subcategoria “só de óculos e bota” ilustra de forma

contundente o assédio e a objetificação das mulheres no campo musical. O relato de Camargo, em que um colega sugere que ela deveria se apresentar "só de óculos e bota", é um exemplo claro de como a atuação profissional de uma mulher é frequentemente ofuscada pelo olhar sexualizado. Nessa situação, o foco não está em sua competência musical, mas em seu corpo e aparência, evidenciando a persistência de uma visão patriarcal que reduz a mulher a um objeto de desejo, como apontado também por Lucy Green (2001). O reconhecimento da mulher musicista, portanto, não é pelo seu talento, mas pelo seu corpo, evidenciando uma exclusão simbólica que permeia o campo musical.

A subcategoria "tanto faz" revela a indiferença diante da presença feminina na música. O relato da pesquisanda que, ao tocar piano, precisava constantemente dividir o palco com um menino, reflete a desconfiança e a desvalorização de sua capacidade musical. Essa dinâmica demonstra que, em muitos casos, a presença feminina é vista como irrelevante, como se sua participação "tanto fizesse" em um contexto onde o talento e o potencial são associados ao masculino. A mulher, por mais habilidosa que seja, precisa lidar com o descrédito, sendo relegada a um papel secundário, independentemente de sua competência.

Por fim, a categoria "estar mais à frente" revela que, mesmo quando uma mulher é reconhecida no meio musical, esse reconhecimento é condicionado a sua posição de destaque, muitas vezes associada a algo além de sua habilidade. Para que seu talento seja valorizado, ela precisa de um "atributo a mais", seja uma aparência atraente, uma postura de liderança ou algum diferencial que satisfaça o olhar dos outros. Essa exigência constante de "superar" os padrões é uma forma de deslegitimar a simples competência musical das mulheres, reforçando a ideia de que, sem essa vantagem adicional, seu valor diminui.

Essas categorias destacam as barreiras enfrentadas pelas mulheres no campo musical, que vão desde a objetificação até a desvalorização de sua capacidade técnica, além da necessidade de provar constantemente que merecem estar onde estão. O patriarcado musical, como discutido por Green (2001) e Camargo (2020), não apenas restringe o espaço das mulheres, mas impõe a elas desafios que seus colegas homens raramente enfrentam.

### 3. Percussão é subversão

Quando uma mulher decide tocar um tambor em vez de um piano, ela rompe com as normas tradicionais, e subverte o patriarcado musical. Muitas vezes acompanhei nos blocos de rua, homens tocando diferentes instrumentos de percussão, muitos deles tocando qualquer coisa, e mesmo assim, seguros de si. Como se aquilo que estivesse sendo tocado fosse a levada mais perfeita de toda a bateria. Quando uma mulher toca um instrumento, seja onde for, a insegurança está presente a todo momento, desde o pegar da baqueta, o toque, o medo constante de atrapalhar o fluxo sempre aparece, independente se ela sabe ou não. E o mais importante disso tudo, que neste caso é a diversão, ela desaparece. A mulher, como já mencionado anteriormente, carrega consigo uma luta constante de provação de seu valor. Muitas vezes, aquelas que já possuem vivência e experiência na batucada, ainda assim escutam de quem pouco tem, o que deveria ou como deveria tocar.

Um novo movimento acontece no extremo sul do Rio Grande do Sul. Após todas as vivências e questionamentos experienciados no universo percussivo (tanto na academia e na cultura popular), inicio um novo processo. Começo a realizar oficinas de percussão e ritmos afro-brasileiros para mulheres na cidade de Pelotas. A ideia central das oficinas estava na transmissão dos saberes musicais dos ritmos afro-brasileiros através de uma metodologia diferente daquela que aprendi desde o início da minha formação. Este novo modo de enxergar a musicalidade trazia consigo a oralidade, a escuta, o canto, a imitação, a corporeidade, entre outras situações de aprendizagens e processos de transmissão musical que acontecem nos contextos musicais de tradição oral.

A primeira oficina ocorreu em dezembro de 2019, e neste primeiro encontro muitas mulheres se fizeram presentes. Como se o que faltava para elas fosse um espaço e alguém realmente disposto a ensinar, sem ego, sem preconceitos, mas sim um momento significativo de troca de saberes. Naquele dia, muitas mulheres tiveram a experiência de tocar o ritmo afro-brasileiro Ijexá<sup>9</sup>, e ter o contato com todos os instrumentos disponíveis na oficina, como os surdos de 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>, caixas, agogôs, chocalhos,

---

<sup>9</sup> Ijexá – toque de tambor para Oxum. “O ijexá é um dos toques mais conhecidos fora dos candomblés. Ele serve de base para o repertório dos afoxés, os grupos carnavalescos que, em sua origem, eram formados pela gente de terreiro e que tem, desde a década de 1950, como expoente maior, o Afoxé Filhos de Gandhi, de Salvador (Lima,2008, p.51).

repinique e o sopapo<sup>10</sup>. Também foi um momento de conhecer as frases (levadas) de cada instrumento, ter a experiência do ritmo e da prática coletiva. A transmissão das levadas aconteceu de maneira orgânica, foram transmitidas através de pequenas frases e onomatopeias, assim, conseguiríamos compreender o ritmo primeiramente através da nossa voz e do nosso corpo, para em seguida colocar nos instrumentos de percussão.

FIGURA 3 – Grade das levadas do Ijexá, realizada em oficinas para mulheres .

**Aprendendo o Ijexá**

Vanessa Ramos

**Aprendendo o Ijexá**

Vanessa Ramos

$\text{♩} = 105$

Agogô

Caixas e chocalhos

Tamborim

Timbais e repiques

Surdo 2ª

Surdo 1ª

Tim  
Tum - tum

Tá  
Tum - tum

1 Pá pá 2 pá 3 pá 4 pá

Pá pa - gá tu - cu pá Pa - gá tu - cu

Tim  
Tim

Fonte: Transcrição da autora (2024)

#### 4. BatuCantada

Aqui rompemos com o patriarcado! E a partir disso, tudo mudou. O resultado desse primeiro contato se transformou na BatuCantada. A BatuCantada; é o primeiro coletivo de percussão e bloco de carnaval composto por mulheres na cidade de Pelotas. Foi idealizado a partir de uma parceria

<sup>10</sup> Sopapo – Instrumento afro-gaúcho. Ver página 19.

minha com a produtora cultural Roberta Selva. Nos conhecemos em umas das oficinas para mulheres nas quais realizei em Pelotas, e a partir deste encontro, fomos nos conhecendo e articulando estratégias para o projeto, até que em maio de 2022 nasce a BatuCantada.

O coletivo também é aberto para pessoas de gênero não binário e gênero fluído, que assim como nós mulheres, enfrentam o patriarcado em suas práticas cotidianas. Desta forma, o coletivo inicialmente proposto para apenas mulheres se depara com a necessidade também de aproximar outros corpos para dentro deste movimento, tendo a consciência de que, assim como nós, essas pessoas também se deparam, lutam e enfrentam os preconceitos enraizados pelo patriarcado em nossa sociedade.

No primeiro ano da BatuCantada os encontros aconteciam todos os sábados no Instituto Hélio d'Angola<sup>11</sup>- parceiro direto do coletivo - com o apoio do PEPEU UFPel com o empréstimo de seus instrumentos de percussão popular. Como a BatuCantada é um coletivo independente, demorou cerca de um ano para adquirirmos os nossos próprios instrumentos de percussão, o que veio a se concretizar na primavera de 2023, após a aprovação do coletivo em projetos de incentivo à cultura, em nível municipal e estadual.

Atualmente a BatuCantada possui entre 35 a 40 integrantes de diversas faixas etárias, localidades, classes sociais e etnias. Fazem parte das ações da BatuCantada dois eventos anuais: o bloco de carnaval (Bloco da BatuCantada) e a festa junina (Arraiá da Batu), ambos voltados à comunidade pelotense, mais especificamente na comunidade das Doquinhas, onde está localizado a sede do Instituto Hélio D'Angola. Além dos eventos anuais também são ofertadas oficinas semanais de Percussão e Canto.

---

<sup>11</sup> Instituto Hélio D'Angola – Entidade sem fins lucrativos cujo o objetivo central é o apoio às comunidades periféricas de Pelotas/RS.

FIGURA 4 – BatuCantada no carnaval de 2023.



Fonte: Instagram da BatuCantada (2023)

O coletivo é formado entre harmonia e bateria. A harmonia é integrada as cantoras e instrumentistas de cordas; como cavaquinho e violão, e a bateria voltada à percussionistas de diferentes naipes (caixas, surdos 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>, timbais, sopapos, repiques, chocalhos, tamborins e agogôs). Dentro da harmonia encontramos muitas cantoras e poucas mulheres violonistas e/ou cavaquinistas na composição do naipe. Assim, em nosso primeiro ano, fizemos uma chamada aberta na cidade para mapear e buscar na comunidade mulheres instrumentistas além da percussão, e mesmo com este chamado encontramos poucas mulheres atuando nestes contextos. Atualmente contamos com uma violonista no coletivo, e ainda assim sentimos uma grande necessidade<sup>5</sup> de proporcionar um espaço de formação para cordas – isso será assunto para um outro texto – mas, uma coisa que se evidencia a cada dia na BatuCantada, são as ausências que percebemos nos espaços musicais.

## 5. Movimentos da coletividade

Movimentos de coletividade são aqueles que a BatuCantada constrói suas práticas no entorno da cidade. A coletividade neste caso está sempre presente. Aqui conheceremos alguns movimentos do

coletivo realizados através das lutas dentro do universo percussivo e social. A coletividade permeia de forma constante e intencional todos os espaços que o grupo ocupa, sendo um elemento estruturante de suas iniciativas. Nesta seção, serão apresentados os principais movimentos realizados pelo coletivo, que vão desde a participação em eventos culturais e sociais da cidade, até ações promovidas pelo próprio grupo. Além disso, o coletivo marca presença nas escolas de samba locais, integrando-se às tradições carnavalescas, e oferece oficinas de confecção de Sopapos,<sup>12</sup> revigorando práticas culturais e fortalecendo a expressão artística da comunidade. As festas organizadas pela BatuCantada também são uma importante forma de atuação, permitindo que o grupo se estabeleça e fortaleça laços com diferentes públicos. Cada uma dessas iniciativas está profundamente conectada às lutas sociais que atravessam o coletivo, destacando o protagonismo das mulheres e da comunidade LGBTQIAPN+, e reforçando o compromisso do grupo com a transformação social por meio da percussão e da música.

Participação em eventos – A BatuCantada é frequentemente convidada a marcar a presença em uma ampla variedade de eventos na cidade, que vão desde marchas de movimentos sociais a oficinas e apresentações em festivais culturais ou universitários. O coletivo comprehende a importância de se fazer presente nas ações que apoiam grupos historicamente marginalizados, e que promovam a luta pela equidade de gênero, o protagonismo feminino nos espaços públicos, e os direitos da comunidade LGBTQIAPN+. Dessa forma, reafirma seu compromisso com causas sociais ligadas à justiça de gênero, classe, raça e sexualidade. A BatuCantada não apenas fortalece essas lutas por meio de sua arte, mas também utiliza o poder da percussão para amplificar vozes silenciadas, construindo um espaço de resistência, empoderamento e transformação social.

FIGURA 5 – Imagem do carnaval 2024.



Fonte: Acervo BatuCantada (2024)

FIGURA 6 – BatuCantada no Festival CABOBU – 3<sup>a</sup> Edição.



Fonte: Facebook Fio da Navalha (2023)

Oficinas à comunidade – A BatuCantada realiza anualmente oficinas de percussão e canto destinado a mulheres da comunidade. Para aprender não é necessário conhecimentos prévios de música ou ter instrumentos de percussão. Os instrumentos são disponibilizados pela BatuCantada. Por agora, as oficinas acontecem todos os sábados a partir das 16h, iniciando com as oficinas de canto, percussão finalizando o sábado com o ensaio do bloco da BatuCantada. Desta forma, as participantes que se interessarem pelas oficinas, já continuam no ensaio do bloco.

Além das oficinas de canto e percussão, também são realizadas oficinas em escolas, formações para professores, oficinas para crianças da comunidade e oficina com mestras e diretoras convidadas, a fim de estimular e incentivar ainda mais as práticas musicais de mulheres percussionistas na cidade. Algumas dessas atividades são contrapartidas de projetos financiados por leis de incentivo à cultura, tanto em nível municipal como estadual, sendo o caso de dois projetos da BatuCantada, o primeiro na modalidade de manutenção de coletivo aprovado em 2022 - BatuCantada Coletivo Feminino de Percussão e Bloco de Carnaval – financiado pelo edital PróCultura de Pelotas 2022<sup>13</sup>, e o projeto BatuCantada Ecoando Sons e Saberes, um projeto de cultura e educação financiado pela Lei Paulo Gustavo do Estado do Rio Grande do Sul<sup>14</sup>. Foram através desses projetos culturais que o coletivo adquiriu seus instrumentos de percussão e equipamentos de som utilizados em suas atividades, oficinas, ensaios e apresentações.

FIGURA 7 – Imagens de oficinas de canto e percussão para mulheres e estudantes de escolas públicas.



<sup>13</sup> Lei de incentivo à cultura - Edital 002/2022 PROCULTURA de Pelotas.

<sup>14</sup> Lei de incentivo à cultura - Edital SEDAC/LPG nº 10/2023

FIGURA 7 (cont.) – Imagens de oficinas de canto e percussão para mulheres e estudantes de escolas públicas.



Fonte: Acervo BatuCantada (2022, 2023 e 2024).

Participação nas escolas de samba e carnaval – Além de praticar e vivenciar os saberes da batucada dentro da BatuCantada, as participantes passaram a ocupar e reafirmar seus espaços dentro das escolas de samba da cidade. Foi em 2023 que a Escola de Samba General Telles<sup>15</sup> desfilou com mulheres ritmistas em todos os naipes de sua bateria, sendo a maior parcela dessas mulheres integrantes da BatuCantada. No ano de 2024, além das ritmistas em outros naipes, a mestra do coletivo, desfilou como diretora<sup>16</sup> de caixa da bateria Pegada de Malandro – bateria da General Telles, sendo a primeira mulher a exercer a função de diretora de caixa – naipe predominantemente masculino - em uma bateria de escola de samba na cidade de Pelotas/RS.

Oficinas de confecção de Sopapo – Os ciclos de oficinas de confecção de sopapos com o Mestre Griô<sup>17</sup> Dilermando Freitas, foi uma das ações da BatuCantada no ano de 2024. Essas oficinas trouxeram como objetivos: conhecer, refletir e aprender sobre a cultura afro-gaúcha através da construção do tambor de sopapo - tambor afro-gaúcho e patrimônio imaterial da cidade de Pelotas/RS. Nas práticas musicais da BatuCantada, reconhecemos a profunda importância do

<sup>15</sup> Escola de Samba General Telles – Escola de samba da cidade de Pelotas/RS.

<sup>16</sup> Diretora de caixa – tem a função de coordenar o naipe da bateria, auxiliando o mestre de bateria durante os ensaios e desfile. São os diretores que sinalizam para seu naipe e conduz ao longo dos ensaios e do desfile.

<sup>17</sup> Mestre Griô – “Griô ou mestre é todo cidadão (â) que se reconheça e seja reconhecido (a) pela sua própria comunidade como herdeiro (a) dos saberes e fazeres da tradição oral.

Ver mais em <[https://graosdeluzegrio.org.br/acao-grijo-nacional/o-que-e-grijo/#:~:text=Gri%C3%B4%20ou%20Mestre\(a\)%20%C3%A9,%20afetiva%20da%20tradi%C3%A7%C3%A3o%20oral](https://graosdeluzegrio.org.br/acao-grijo-nacional/o-que-e-grijo/#:~:text=Gri%C3%B4%20ou%20Mestre(a)%20%C3%A9,%20afetiva%20da%20tradi%C3%A7%C3%A3o%20oral)>

tambor para a cultura negra do Rio Grande do Sul, especialmente em Pelotas/RS. O tambor de Sopapo carrega consigo uma história que foi silenciada, escondida sob o peso da indústria do charque, construída pelos negros que foram brutalmente escravizados nesta região. Esses tambores não são apenas instrumentos, mas verdadeiros guardiões de memórias e resistência.

Relatos do documentário *O grande tambor*<sup>18</sup> reforçam essa narrativa ao destacar o papel crucial do Sopapo como símbolo da cultura afro-gaúcha, em particular nas Charqueadas de Pelotas. No documentário, músicos e historiadores locais relembram como o Sopapo servia como uma ponte entre os negros escravizados e suas raízes africanas, sendo utilizado em rituais, celebrações e momentos de expressão cultural, mesmo em um cenário de opressão. O filme revela que o som do tambor ecoava pela cidade como um grito de liberdade, apesar de uma história abafada pelo racismo e pelo apagamento cultural. O pesquisador e etnomusicólogo Mario Maia (2008), em sua tese,<sup>19</sup> nos apresenta o Sopapo:

O Sopapo, um gênero de tambor de grandes dimensões conhecido hoje nas cidades de Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre, é cercado por incertezas quanto às suas origens e circulação. Produto da reconstrução diáspórica, atribuído aos [escravizados] trabalhadores nas Charqueadas em Pelotas e Rio Grande, no século XIX, o instrumento foi amplamente usado a partir da década de 1940 em escolas de samba nestas cidades, conferindo particularidades ao samba executado pelas baterias destas escolas. Na voz de alguns personagens desta história, a “batida”, a “pegada” que o Sopapo proporcionava, dava ao samba local uma característica diferente da atual. As transformações ocorridas no carnaval em todo país, principalmente movidas a partir da espetacularização do evento no Rio de Janeiro, promoveram a substituição quase total do Sopapo pelo surdo, nas escolas de Rio Grande e Pelotas, assim como nas de Porto Alegre. (Maia, 2008, p.13-14).

Já o luthier, projetista de Sopapos José Batista, em seu livro *O Sopapo contemporâneo: um elo com a ancestralidade* traz consigo uma relação ancestral do instrumento com o povo negro, um elo do instrumento com a ancestralidade. Em suas palavras,

Sopapo é tambor! A diferença está no elo entre o luthier e sua criação. Isso faz o sagrado, por isso não se encontra luthiers de Sopapos, como se acha garrafas na rua. Um Sopapo pode mudar a sua vida para sempre, te fazendo um portal luz, porém, prepare-se para

<sup>18</sup> Documentário *O grande tambor* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xIL6Hfq4ZTw>

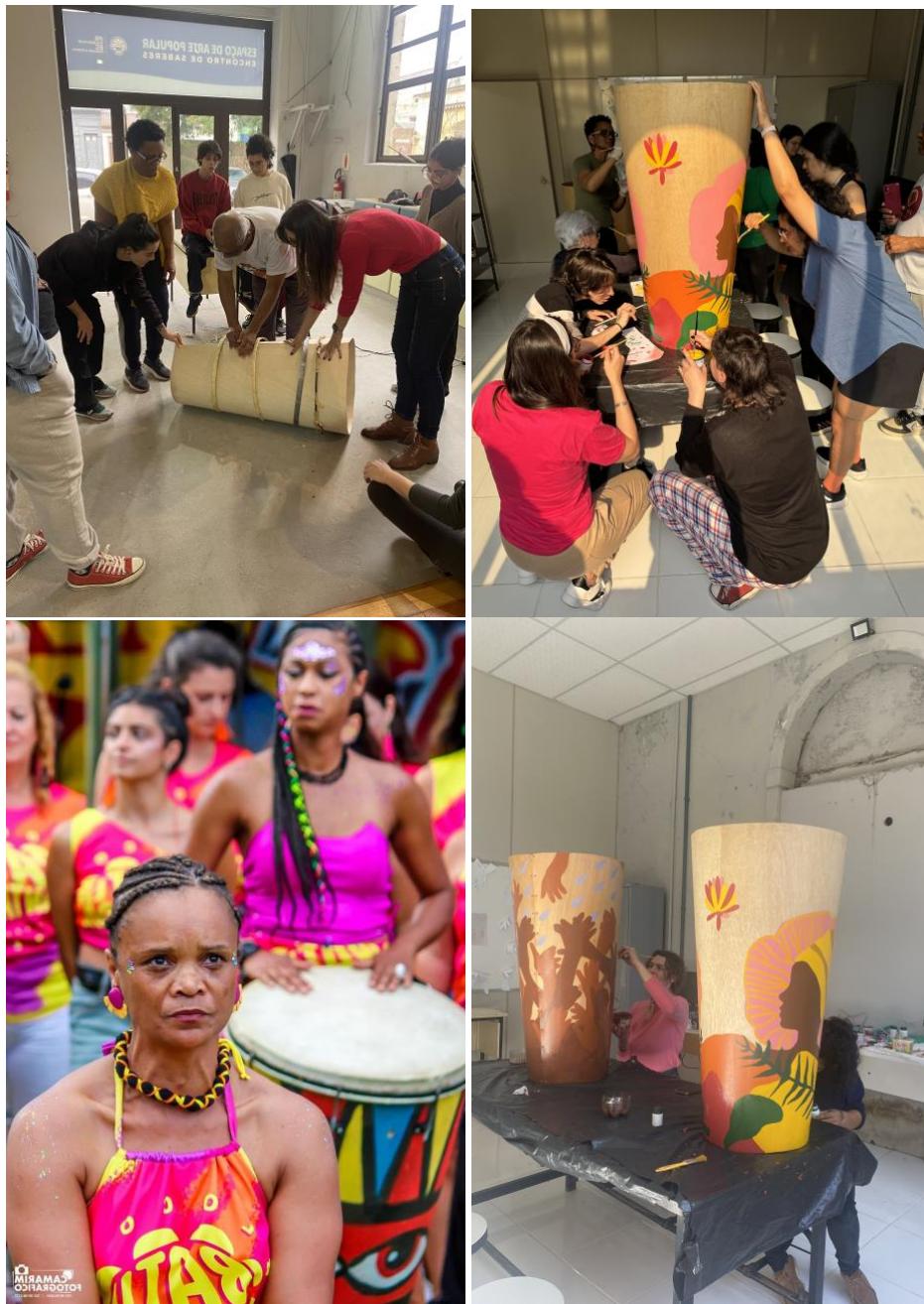
<sup>19</sup> Maia, Mario. *O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil*. Porto Alegre, 2008, 278p.

aprender a amar ao próximo, aprender a perdoar, unir, entender que ele não é somente um símbolo que representa um sofrimento, mas um elo de resistência e esperança, de sabedoria, história e raiz, tudo isso atrelado à existência humana, desde os primórdios de antigas civilizações que se comunicam por intermédio dele, pelo som de sua consciência. (Batista, 2021, p.21).

O tambor de Sopapo representa a resistência cultural e a luta contra a opressão, “independente da localidade da formação do Sopapo, o objetivo era a inclusão cultural do negro” (Batista, 2021, p.29). No início do século XX, tanto no Rio Grande/RS quanto em Pelotas, o Sopapo marcava presença nas baterias das escolas de samba. No entanto, devido ao seu peso e tamanho, o instrumento que era tradicionalmente tocado apenas por homens, com o passar do tempo e sob a influência da globalização da cultura do carnaval, Pelotas — que já foi referência com um dos carnavais mais autênticos e vibrantes da região — começou a perder suas características originais, moldando-se cada vez mais ao estilo do Carnaval do Rio de Janeiro. As levadas dos instrumentos mudaram, e o Sopapo, que conferia uma identidade única e carregava consigo uma história de luta nas baterias, acabou sendo excluído dessa nova formação.

Nos dias atuais, é raro encontrar naipes de Sopapos nas baterias de Pelotas. Ao construir e incorporar o grande tambor na formação de sua bateria, a BatuCantada não apenas resgata a sonoridade do instrumento, mas também possibilita que mulheres, historicamente impedidas de tocá-lo, tenham a experiência e a oportunidade de manuseá-lo. E ao toca-lo, contar a sua história. O Sopapo, símbolo da resistência da cultura negra, carrega histórias que foram silenciadas por gerações. A BatuCantada, ao incorporar o Sopapo em suas práticas, não apenas resgata essa herança, mas também dá continuidade a uma tradição que foi sendo esquecida ao passar dos anos. O grupo não só executa os toques do seu tambor, mas leva sua história para as escolas do município, promovendo uma reflexão sobre a cultura negra da cidade de Pelotas, ressignificando narrativas que por tanto tempo foram silenciadas.

FIGURA 9 – Imagens das oficinas de confecção de Sopapos e os Sopapos na BatuCantada.



Fonte: Acervo BatuCantada (2024)

## Considerações finais

A trajetória da BatuCantada simboliza um poderoso movimento de resistência e transformação dentro do cenário musical de Pelotas, onde mulheres e pessoas de gêneros diversos desafiam as normas patriarcais que historicamente restringiram suas vozes e participações. Através da percussão e do samba, o coletivo não apenas resgata a riqueza da cultura afro-brasileira, mas também promove um espaço inclusivo que valoriza a diversidade e empodera suas integrantes.

As oficinas de percussão e canto e a participação ativa em eventos comunitários reforçam a necessidade de visibilidade e reconhecimento para as mulheres na música. Ao incorporar instrumentos como o Sopapo, a BatuCantada não só revive sonoridades esquecidas, mas também carrega consigo a história de resistência e luta da população negra da região. Essa ação ressignifica narrativas que foram silenciadas e abre caminhos para um diálogo mais amplo sobre a valorização das mulheres na cultura musical.

Assim, a BatuCantada se configura como um exemplo inspirador de como a música pode ser um agente de mudança social. Cada ensaio e apresentação não são apenas momentos de performance, mas atos de afirmação de identidade, onde a diversidade é celebrada e a desigualdade é combatida. Neste contexto, o movimento das mulheres na música se revela essencial não apenas para a equidade de gênero, mas para a transformação do panorama cultural como um todo. O fim do patriarcado musical, portanto, não é apenas uma meta desejada, mas um processo que se torna cada vez mais palpável através da ação coletiva, da criatividade e do compromisso com a justiça social.

À medida que a BatuCantada continua a se expandir e a tocar corações, fica claro que essa luta ainda está em andamento, mas os ecos de suas batidas ressoarão como um testemunho de que, juntas, mulheres e aliados podem moldar um futuro onde a música é um espaço de liberdade, respeito e inclusão. A jornada apenas começou, e com ela, a certeza de que a música, quando feita por mulheres e por todos que lutam contra as opressões, é uma poderosa ferramenta de mudança, de resistência e de esperança.

## REFERÊNCIAS

BATISTA, José. **O Sopapo Contemporâneo: Um Elo com a Ancestralidade.** 1<sup>a</sup> Ed. Porto Alegre, RS: MS2 Editora, 2021. 209p.

CAMARGO, Tamiê Pages. **Mulheres no PEPEU: o poder interruptor da Educação Musical Feminista.** 2020. 149 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Odilon. **O Batuque Carioca: As Escolas de Samba do Rio de Janeiro.** 1<sup>a</sup> Ed. Groove, 2000. 70p.

GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Odilon. **O Batuque Carioca: As Escolas de Samba do Rio de Janeiro.** 2<sup>a</sup> Ed. Groove, 2012. 71p.

GREEN, Lucy. **Música, género y educación.** 1<sup>a</sup> Ed. Tradução de Pablo Manzano. Madrid: Editora Morata, 2001. 262 p.

LACERDA, Vina. **Instrumentos e ritmos brasileiros: volume I.** 1<sup>a</sup> Ed. Paraná, Edição do autor, 2014. 114p.

MAIA, Mario de Souza. **O Sopapo e o Cabobu: Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil.** 2008. 278 p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais de uma bateria de escola de samba: Uma etnografia entre os “Bambas da Orgia”.** 1998. 211p. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

WILLE, Regiana Blank. Educação musical formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. **REVISTA DA ABEM**, v.13 n.13 p.39-48 2005. Disponível em: <<https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/323>>. Acesso em: 28 out.2024.

## SOBRE OS AUTORES

Vanessa Ramos de Oliveira Souza - Mestranda no Programa de Pós Graduação em Educação (PPGE) pela Universidade Federal de Pelotas - RS na Linha de Pesquisa: SABERES INSURGENTES E PEDAGOGIAS TRANSGRESSORAS. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil. Graduada no curso de Música Licenciatura na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Com habilitação em Piano e ênfase de estudos em Educação Musical voltada à percussão. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4636-4574> - E-mail: [vanessaa97@hotmail.com](mailto:vanessaa97@hotmail.com)

Denise Marcos Bussoletti - Atualmente é Professora Titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas onde atua desde 1993. Exerceu, dentre outras, a função de Pró-reitora de Extensão e Cultura. Concluiu doutorado em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com bolsa sanduíche no Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho (Portugal). É vinculada ao Programa de Pós-graduação em Educação (FAE/UFPel) desde 2012, coordena o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Narrativas, Arte, Linguagem e Subjetividade e é Tutora do Programa de Educação Tutorial Fronteiras: saberes e práticas populares desde 2012. Possui experiência nas áreas de Educação e Psicologia, com ênfase em Psicologia Social, atuando principalmente nos seguintes temas: narrativas populares, infância, representações sociais e identidade social. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1399-2534> - E-mail: [denisebussoletti@gmail.com](mailto:denisebussoletti@gmail.com)

## CREDIT TAXONOMY

<b>Vanessa Ramos de Oliveira Souza</b>			
X	Conceptualização	X	Recursos
X	Curadoria de dados	X	Software
X	Análise formal	X	Supervisão
X	Aquisição de financiamento	X	Validação
X	Investigação	X	Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<b>Denise Marcos Bussoletti</b>			
X	Conceptualização	X	Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal	X	Supervisão
	Aquisição de financiamento	X	Validação
	Investigação	X	Visualização
X	Metodologia		Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

## DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.