

ESPAÇO, MÚSICA E GÊNERO: O LUGAR DAS OFICINAS DE PERCUSSÃO NAS FESTAS CARNAVALESCAS¹

Jonathan Alexander Araújo Gregory

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Mestre em Música / Musicologia

SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia

Resumo: Este artigo sintetiza os resultados 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 as assimetrias de gênero nos círculos profissionais, notadamente em dissonância com o que se observa no circuito amador.

Palavras-chave: Carnaval; Bloco-show; Oficina de percussão; Relações de gênero, Mediação.

Space, music and gender: the place of percussion workshops in Carnival Celebrations

Abstract: This paper presents an overview of a field research conducted with the group Monobloco. Currently, street carnival groups in Rio de Janeiro have increasingly occupied performance stages and teaching centers, extending beyond city limits and even the carnival itself. From the participant observer experience in these scenarios, we sought to investigate gender asymmetries in professional circles, notably at odds with what is observed in the amateur circuit.

Keywords: Carnival; Bloco-show; Percussion workshop; Gender relations; Mediation.

1. Introdução

O carnaval carioca tem se revelado um tema de especial interesse no meio acadêmico, mas apesar disso pouca atenção tem sido dada, em particular, aos blocos e oficinas de percussão. Atualmente, no Rio de Janeiro, as oficinas parecem preencher o vazio deixado pelo fim do carnaval, estabelecendo pontes entre a monotonia da vida cotidiana e a efervescência das festas carnavalescas. Com a brisa da democracia conquistada na década de 1980 pelo fim do governo militar, os blocos foram ganhando destaque notável na folia, ocupando hoje um importante espaço na economia da cidade, nos veículos de comunicação de massa e principalmente no circuito profissional da música. Não é sem motivo, portanto, que o carnaval carioca se consagra atualmente como o maior carnaval de rua do país, atingindo a marca de 5,3 milhões de foliões e 425 blocos registrados em todas as regiões da cidade.

O crescimento do número de blocos no Rio de Janeiro se deve a vários motivos. Um deles é apontado para o excesso de organização dos desfiles das escolas de samba, impulsionado principalmente pelas imposições televisivas e publicitárias. Este processo de

¹ Este artigo sintetiza parte dos resultados da pesquisa de mestrado (GREGORY, 2012) defendida em março de 2012. Sou grato ao Prof. Dr. Daniel Bitter pela revisão crítica deste trabalho.

"domesticação da vida não oficial" parece não mais instigar nos participantes do carnaval comportamentos que enfatizam a visão idealizada da festa bakhtiniana, constituída pelo rompimento provisório da ordem e pela superação das desigualdades (LEOPOLDI, 2010). Embora a perspectiva bakhtiniana tenha sido adotada por grande parte dos pesquisadores, a transgressão das normas sociais é também apontada como uma "realidade imaginada", um "mito" que tem orientado o pensamento ocidental para uma sociedade supostamente desregrada no período carnavalesco. Segundo Queiroz (1999, p. 220), "a contradição é encontrada entre a sociedade (incluindo a festa que lhe pertence) e o mito", uma vez que "festa e cotidiano pertencem a mesma ordem das coisas, que é a ordem do 'vívido'".

Nos dias de hoje, a oficina de percussão parece atribuir novos sentidos às festas carnavalescas, fazendo-se presente num espaço de mediação. Os professores envolvidos nestas oficinas são músicos "anfíbios", a exemplo de personalidades como Vilon e Rabelais (BURKE, 1995, p. 94), demonstrando familiaridade com mais de uma tradição. Assim como o desfile das escolas de samba, a oficina se estende por todo o ciclo anual de atividades que "acontece num tempo próprio, o ano carnavalesco, culturalmente preenchido pela festa à qual se dirige." (CAVALCANTI, 2008, p. 38-39). Além disso, como toda instituição de ensino, ela funciona também como um rito de passagem para o mundo profissional, fazendo surgir novos padrões de troca e sociabilidade. Um bom exemplo disso são os frequentes agrupamentos de percussionistas que se organizam na formação de novos blocos, expandindo a prática desses instrumentos para salas de ensaio, apresentações fora de época etc.

Nesse sentido, a oficina parece aproximar-se com mais precisão da noção de "pedaço", um espaço intermediário entre casa e rua onde se constroem e fortalecem laços de amizade. Além de promover diferentes tipos de agrupamentos, encontros e oportunidades profissionais ("olheiros"), o "pedaço" também evoca laços de pertencimento, uma vez que ali todos de alguma maneira se conhecem e, no apogeu do ritual, vestem, com orgulho, a mesma camisa. "Essa noção revelou um outro domínio de relações: enquanto a casa é o domínio dos parentes e a rua, o dos estranhos, o pedaço evidencia um outro plano, o dos 'chegados' que, entre a casa e a rua, instaura um espaço de sociabilidade de outra ordem." (MAGNANI, 2003, p. 86). Dessa maneira, muitos cariocas descobriram, do lado de dentro da corda, uma nova forma de celebrar o carnaval, ocupando o espaço e o tempo que lhes são reservados.

2. Pesquisa urbana: problemas de comparação

O processo de suavização do contraste cultural, decorrente do meu envolvimento como percussionista na cidade do Rio de Janeiro, resultou na chamada "discriminação

doméstica" (MAGNANI, 2003, p. 81), pois as questões em campo, que frequentemente passavam despercebidas, eram suficientemente sutis ao ponto de parecerem irrelevantes à pesquisa. Ao contrário da experiência de Seeger (1980) junto aos Kisêdjê (antes conhecidos como Suyá), eu não era mais uma "criança" no mundo ao ponto de entrar e mergulhar numa situação nova procurando familiarizar-me com todos aqueles significados (MAGNANI, 2003). Os códigos mais corriqueiros, pelo menos, eu já os conhecia (ou melhor, supunha conhecer).

Diante dessas circunstâncias, a dificuldade do trabalho de campo em contexto urbano tornou-se um dos principais pontos abordados na pesquisa. Apesar do seu desenvolvimento relativamente tardio, a antropologia urbana tem fomentado nas últimas décadas uma quantidade considerável de pesquisas e reflexões sobre a vida social nas grandes metrópoles. Talvez um dos pontos mais evidentes em boa parte dessas publicações incide sob as dificuldades metodológicas face aos grandes centros, pois em muitos casos o objeto de estudo eleito provém da influência da cultura de origem e dos esquemas conceituais do próprio pesquisador (MAGNANI, 2002), fazendo surgir a necessidade inevitável de estranhar aquilo que em um primeiro momento parece óbvio e familiar.

A título de exemplo: durante o primeiro semestre de 2010, os alunos da oficina receberam uma folha de exercícios intitulada "contagem e ataque", 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 menos triviais de estruturação musical. Em vista disso, as premissas de musicalização do Monobloco, norteadas pelos princípios da "metodologia d'O Passo", 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.

Um pequeno exemplo 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, a 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 (Ibid., p. 89). Essa tomada de consciência, no entanto, raramente 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.

Além da experiência empírica junto às oficinas, 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 de Oxóssi 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. 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*². Nesse sentido, o trânsito dos músicos nas aulas e festas de candomblé revelou indícios importantes à luz das assimetrias de gênero no processo de confecção dos arranjos, intrinsecamente ligado ao circuito profissional.

3. Os estudos de gênero

Decorrente de processos históricos e culturais específicos, o conceito de gênero varia entre sociedades e culturas, construindo padrões ideais de comportamento entre homens e mulheres. Existe hoje o consenso de que a música atua como representação simbólica dos códigos de gênero, refletindo os valores da sociedade. Aprendemos a atribuir o gênero das coisas não apenas pelo que vemos, mas também pelo que ouvimos. Desse modo, as práticas musicais e os sons que delas resultam, evoluem identificações socialmente construídas que incorporam as delimitações de gênero, legitimando práticas e territórios masculinos ou femininos nos mais variados segmentos da sociedade.³

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 (CITRON, 1990).

² O termo refere-se aos ensaios destinados à elaboração de arranjos das músicas que compõem o repertório.

³ Em uma análise sobre a divisão sexual do trabalho nos barracões das escolas de samba, Ferreira & Sireyjol (2010, p. 172), observaram que quanto mais alto o salário, maior é o número de participantes do sexo masculino. Isso significa que nos ateliês das escolas mais ricas, onde a remuneração é mais alta, o número de trabalhadores homens é consideravelmente maior, mas na medida em que a remuneração diminui, como nas escolas de menor poder aquisitivo, a participação feminina aumenta. Outro autor a abordar a temática da cultura de gênero e da segregação sexual das profissões é Pierre Bourdieu (2002), que defende a existência de um "poder simbólico" reproduzido por ambos os sexos nas diversas atividades sociais. Para ele, as diferenças biológicas do sexo são usadas como justificativa das diferenças socialmente construídas do gênero. O corpo sexuado é, portanto, a nossa primeira referência de identificação e o lugar onde mais tarde se inscrevem as disputas pelo poder.

Nos estudos mais recentes sobre escolas de samba, autores apontam para a bateria como um espaço viril, onde o ritmista menino ou adulto constrói sua masculinidade (KUIJLAARS, 2009; PRASS, 2004). Mas, se nas baterias das escolas de samba prevalecem atributos associados à virilidade, como demonstração da força física e resistência à dor, nas oficinas de percussão nota-se uma valorização de características estritamente musicais, como dinâmicas mais baixas e andamentos menos acelerados, possibilitando uma distribuição surpreendentemente equilibrada entre os gêneros na prática desses instrumentos (49% de homens e 51% de mulheres). A partir disso, pode-se inferir "que a virilidade se constrói negativamente em relação à feminilidade e não teria sentido sem a existência desta como polo negativo" (KUIJLAARS, op. cit., p. 88), o que talvez justifique os motivos da participação escassa de mulheres na bateria das escolas de samba.

Como resultado da neutralização da virilidade, o número elevado de percussionistas mulheres no quadro de oficinas revela um importante passo para o rompimento do preconceito no campo da percussão. Não obstante, observei que 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 no cortejo carnavalesco. Na oficina é possível perceber assimetrias nos naipes que afirmam características de gênero com mais intensidade, como nos naipes de repique e agogô que mantêm características mais próximas das que definem masculinidade e feminilidade, respectivamente (GREGORY, 2012). Essas assimetrias tornam-se ainda mais significativas no campo de atuação profissional, onde o dinheiro é o principal mediador.

Na análise proposta, identifiquei a *diretoria*⁴, situada na região central da bateria, como um espaço pivô, uma espécie de rito de passagem (VAN GENNEP, 1978) entre o mundo amador e o mundo profissional dominado pelos grupos de palco, mais conhecidos como *blocos-show*⁵. Conforme pude observar, participam da "diretoria" percussionistas que se dedicaram mais e que, por essa razão, adquiriram competências específicas, garantindo-lhes melhores condições na construção profissional. Em decorrência, lhes são concedidos o privilégio de tocarem "microfonados", num jogo de intrincadas relações de reciprocidade,

⁴ Na configuração espacial da bateria, a "diretoria" é ocupada por um grupo selecionado de músicos que tocam amplificados, servindo também como referência no retorno auricular dos músicos no palco. Observei também uma relação mais próxima com aspectos musicais e menos com aspectos extramusicais (teatralidade, interação com o público etc.). Adicionalmente, os músicos que participam da diretoria são geralmente mais sérios, talvez refletindo o grau de responsabilidade gerado, e menos sintonizados com o espírito carnavalesco.

⁵ Em resumo, o termo bloco-show faz referência às "baterias-show", originalmente introduzidas pelas escolas de samba para se apresentarem em outras datas e espaços, com formações reduzidas.

ampliando-se o grau de *status* e reconhecimento social entre os participantes.⁶ Contudo, chama atenção o fato de que as mulheres geralmente escolhem tocar em naipes que não participam diretamente da diretoria (como é o caso do agogô e chocalho), afastando-se de um núcleo bastante representativo dos blocos de palco.

4. Música, carnaval e gênero

O fato de muitos blocos hoje terem se afastado das linhas "tradicionais" não constitui novidade. Meu propósito aqui é refletir sobre a maneira com que o conteúdo musical vem sendo tratado nos últimos anos e as consequências disso nas relações de gênero. 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 e cognitivas, fornecendo pilares importantes na construção dos arranjos em pauta.

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. Ou seja, a distribuição assimétrica dos gêneros nos círculos profissionais (em especial no que se refere às atividades de confecção dos arranjos) é, de certa forma, 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 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 música⁷, têm mais vantagem de ingressarem no circuito profissional do que as pessoas que participam somente de oficinas.

⁶ Além de participar da diretoria, este percussionista geralmente recebe isenção da mensalidade, tornando-se aluno bolsista, e nos dias de apresentação é convidado a "passar som" (atividade remunerada). Em certas ocasiões, é chamado para "dar canja" junto ao bloco-show podendo, inclusive, ser convidado a participar como substituto deste, sobretudo nos eventos de final de ano.

⁷ 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. No corpo docente a proporção entre os gêneros é ainda mais assimétrica, pois dos

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

Assim, 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 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. Neste processo, constatou-se uma propensão maior dos homens em algumas 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.⁸ Por sua vez, a base rítmica 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 grupo⁹, revelando importantes pistas sobre as relações de gênero.

A partir de transcrições e análises do material musical do Monobloco, constatou-se elementos comuns às práticas musicais do candomblé e das escolas de samba, resultado de uma aproximação maior dos homens em territórios relativamente vedados às mulheres de classe média. Isso equivale a dizer que a complexidade sincrética do grupo, bem como o

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 sugerem, portanto, que o desequilíbrio de gênero gerado na arena profissional é resultado do envolvimento escasso das mulheres nos espaços de educação.

⁸ Verbete "Arrangement" por Malcom Boyd In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01332>> Acesso em dez. 2011.

⁹ Para efeitos de análise, o conceito gráfico do Monobloco incorporou um sentido metafórico bastante representativo da contextura musical do grupo ao basear-se nos princípios do "Lego", um brinquedo composto de pequenos blocos de encaixe que podem ser montados utilizando diferentes combinações, e também das pedras portuguesas, cujas principais características são a capacidade para drenar água da superfície e a flexibilidade em adaptar-se às menores variações topográficas (Ernani Cal, depoimento oral em 27/10/2010).

caráter de mobilidade nesse tipo de trabalho, somado a questões de convivência e evitação de conflitos afetivos, diminuem as possibilidades de nivelamento dos gêneros no circuito profissional. Nota-se, pois, 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, a delimitação dos gêneros 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.

O termo "prosumer" (= *producer + consumer*) parece até certo ponto explicar a condição dos alunos, uma vez que agregam valor ao negócio participando ativamente daquilo que consomem.¹⁰ Porém, o fato de serem elementos *sine qua non* para o lucro do negócio parece não gerar grandes conflitos, ao contrário do que geralmente ocorre em outros contextos. Embora os motivos para isso ainda não estejam claros, sabemos que a prática musical constitui-se como um fenômeno tanto social quanto econômico, capaz de converter-se em trabalho para alguns, diversão para outros ou as duas coisas ao mesmo tempo. Para Benkler (2009, p. 97), "*money-oriented motivations are different from socially oriented motivations. Sometimes they align. Sometimes they collide*". Além disso, o bom desempenho do aluno é frequentemente recompensado com melhores oportunidades no campo (v. nota de rodapé n. 6). Dessa forma, podemos supor um sistema de trocas (MAUSS, 2003), no qual os alunos adquirem certos conhecimentos que futuramente podem ser reinvestidos em trabalho.

5. Considerações finais

Voltando às questões iniciais e aos propósitos que instigaram minhas primeiras indagações, percebo que ainda há muitas questões a serem exploradas e desenvolvidas. Para lembrar o início da pesquisa, pouco ou nada se justificava como problema de estudo, mas, com um pouco de esforço, consegui superar o "preconceito doméstico" que tanto assombrou

¹⁰ Agradeço a Cristina Couri pelas valiosas contribuições que geraram essa discussão.

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, dando aos homens melhores condições no processo de profissionalização.

Na análise proposta, identifiquei a oficina de percussão como espaço amador, o bloco-show como próprio a atuar no espaço profissional e a "diretoria", situada na região central da bateria, como espaço pivô entre esses dois mundos. Assim, quando as práticas carnavalescas se dão sob a égide privada e "familiar" (dos "chegados"), 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 convenções culturais que delimitam a atuação dos gêneros. Por fim, espera-se que as reflexões apresentadas neste breve relatório possam, futuramente, contribuir de alguma maneira para alargar os estudos sobre as práticas musicais do carnaval carioca do século XXI.

Referências

- 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.
- BENKLER, Yochai. Economics of social production. In: *The Wealth of Networks: How social production transforms market freedom*. New Heaven: Yale University Press, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia de Letras, 1995.
- CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- CITRON, Marcia. Gender, Professionalism and the Musical Canon. *The Journal of Musicology*, Vol. 8, No. 1, 1990, p. 102-117.
- FERREIRA, Felipe; SIREYJOL, Patricia. Artes do carnaval: trabalho e criação artística no barracão de uma escola de samba carioca. *Textos escolhidos de cultura e artes populares*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, 2010, p. 165-181.
- 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.

- KUIJLAARS, Antoinette. *Itinerâncias: uma etnografia de três baterias de grupo especial no Rio de Janeiro*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídicas e Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Direito, Universidade Federal Fluminense.
- LEOPOLDI, José. Escolas de samba, blocos e o renascimento da carnavalização. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, 2010, p. 27-44.
- LOPES, Helena. As muitas mulheres ao tambor In: NASCIMENTO, A. et al. (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.
- MAGNANI, José. De Perto e de Dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 17 n. 49, 2002, p. 11-29.
- _____. A Antropologia Urbana e os Desafios da Metrópole. *Tempo soc.* São Paulo, vol. 15, no. 1, 2003, p. 81-94.
- MAUSS, Marcelo. Ensaio sobre a dádiva In: _____. *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 183-314.
- PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os bambas da orgia*. Porto Alegre: UFRGS Ed., 2004.
- QUEIROZ, Maria Isaura P. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SEEGER, Anthony. Pesquisa de Campo: Uma Criança no Mundo. In: *Os Índios e Nós*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.