

A batucada como experiência significativa: a *Bateria Alcalina*

Francisco de Assis Santana Mestrinel (Chico Santana)
Universidade Estadual de Campinas
email: santanachico@gmail.com

Resumo: A batucada é uma prática coletiva de percussão. Geralmente associada ao universo do samba, é uma manifestação cultural que extrapola este âmbito e pode estar associada a diversas práticas, configurando-se como espaço de interações e aprendizagens. Este trabalho apresenta uma experiência de batucada dentro do ambiente universitário, apontando aspectos desta manifestação como uma experiência significativa, com processos de ensino e aprendizagem peculiares.

Palavras chave: batucada, percussão, ensino coletivo

Introdução

Ao caminhar pela campus da Universidade Estadual de Campinas, especialmente em horário de almoço e após as aulas do período da tarde, é comum escutar alguma batucada ecoando. Diversas faculdades e institutos possuem a sua bateria, geralmente vinculada à Atlética (associação acadêmica que promove a prática esportiva e eventos recreativos). As baterias universitárias fazem parte do cotidiano do campus, suscitando reações diversas, de admiração e incômodo (ou "amor e ódio"). Admiração pelo poder de mobilização sonora, pela oportunidade de vivenciar uma atividade cultural e lúdica; incômodo pelo intenso volume dos tambores e outros instrumentos que reverberam pelo campus, muitas vezes interferindo em aulas e estudos.

Quando cursava a graduação em música popular na Unicamp, por ser percussionista, comecei a ser procurado para coordenar baterias universitárias. Iniciei minha atuação como mestre de bateria no Instituto de Computação, "apitando" a *Bateria Valorosa*. Em seguida atuei junto à *PercUrsão*, da Liga das Engenharias da Unicamp. Em 2003, junto com alguns amigos, fundei uma bateria no Instituto de Artes, onde estudava. Na época tentávamos implementar uma Atlética no IA e tal bateria era parte desta empreitada. A Associação Atlética Acadêmica não avançou muito e se extinguiu alguns meses depois. No entanto a bateria se estabeleceu e iniciou uma trajetória interessante como grupo cultural.

A bateria surgiu sem grandes pretensões, a não ser tocar durante jogos universitários, função básica de uma bateria universitária. Mas a desvinculação de uma Atlética acabou apresentando um caminho alternativo à Bateria do IA, logo apelidada de *Bateria Alcalina*¹. O grupo foi se configurando como um espaço de vivência cultural, de experimentação, de prática coletiva. Com o tempo foi se aproximando do universo do carnaval e da cultura popular, se afirmando como um grupo atuante no cenário artístico de Campinas. As pessoas que se envolvem com o grupo acabam tendo uma experiência que extrapola o âmbito musical, tomando parte na organização de eventos, viagens e apresentações públicas. Dessa forma a Bateria Alcalina proporciona uma vivência sociocultural para além da percussão em si, configurando-se como uma comunidade de prática (Wenger, 2001)². Com uma organização coletiva, sem hierarquias impostas, o grupo segue um preceito básico de que todos devem ter uma conduta ativa e responsável no grupo, o que garante seu bom funcionamento³.

O grupo possui seus próprios instrumentos, adquiridos ao longo de sua história com recursos arrecadados em eventos diversos: rodas de samba, festas e apresentações com cachê⁴. Estes eventos exigem uma mobilização dos ritmistas para organizar e realizar tais atividades e contribuem para uma postura colaborativa dos integrantes, que se dedicam de outra forma à bateria: fazendo e colando cartazes de divulgação de evento da bateria, comprando os insumos para serem vendidos, trabalhando na venda durante o evento, fazendo trabalho de produção executiva de apresentações com contrato etc.

¹ O nome "Alcalina" se justifica pela grande energia do grupo, que costuma tocar por muito tempo seguido.

² Wenger explica que existem três dimensões básicas das relações mediante às quais a prática se converte em fonte de coerência de uma comunidade: *empresa conjunta*, *compromisso mútuo* e *repertório compartilhado* (Wenger, 2001, p. 100). Seria possível encontrar diversos exemplos que caracterizam a Bateria Alcalina como uma comunidade de prática segundo o conceito de Wenger, mas isto é tema para outro artigo/trabalho.

³ A Alcalina segue um lema bastante lúdico, porém funcional: "sem menisquência", isto é, "sem postura relapsa" ou irresponsável. O termo "menisquência" é uma gíria pouco conhecida de São Paulo, capital, equivalente à "miguelagem", ou seja, "corpo mole".

⁴ É notável a mudança nas fontes financeiras do grupo com seu amadurecimento e estabelecimento como grupo cultural e artístico. Nos primeiros anos os recursos advinham da venda de bebidas e comidas em rodas de samba de pequeno porte. Com o tempo começaram a surgir convites para apresentações com cachês substanciais, o que deu maior autonomia à Bateria. Existe um princípio único em relação à destinação dos recursos obtidos pelo grupo: todo o dinheiro que entra em caixa é da Bateria, ou seja, nunca houve remuneração individual para apresentações. Esse ponto reflete o limiar entre profissionalismo e amadorismo que delinea a trajetória da bateria.

A batucada alcalina

A Alcalina tem uma formação típica de bateria de escola de samba⁵ e conta com naipes de instrumentos: surdos - primeira (ou marcação), segunda (ou resposta) e terceira (ou corte) - repinique, caixa, tamborim, ganzá (ou chocalho) e agogô de 4 bocas. Cuíca e prato-a-dois eventualmente somam-se à batucada da Alcalina. Cada instrumento possui uma função na batucada: *marcação*, *condução* e *célula clave*. As funções podem se alternar de um naipe para outro, de acordo com o ritmo executado. Geralmente os surdos são responsáveis pela marcação; ganzá pela condução, agogôs e tamborins pela célula clave. Repiniques e caixas possuem uma função híbrida, executando uma batida que apoia a marcação, apresenta acentos das células claves, e conduzem o ritmo num fluxo de semicolcheias (e suas combinações) (Mestrinel 2009 e 2013).

A Bateria Alcalina, além do samba, também toca ritmos adaptados para sua formação. Essas adaptações têm como referência os ritmos do ijexá (afoxé), congo de ouro (maculelê), jongo (doze por oito), coco, carimbó, afrobeat, ritmos malinkês (moribayassa e toro), entre outros. No universo do samba a Alcalina transita por diferentes sotaques deste gênero: samba-reggae (merengue, "piguidum", Ilê, salsa-reggae, reggae), partido alto (samba cadenciado), samba enredo ("samba pra frente"), samba rural ("crioulo doido")⁶. O sambista e pesquisador Nei Lopes discorre sobre a grande quantidade e diversidade de formas do samba, surgidas de "modificações estruturais que se processam até hoje" (Lopes 2003, p. 16). A Alcalina tenta transitar entre essas diversas formas, e de certa maneira (em âmbito geográfico local) toma parte nesse processo dinâmico de transformação do samba.

A gama de ritmos e sotaques musicais da Alcalina mostra-se eclética e pode ampliar os horizontes culturais dos participantes. Queiroz chama a atenção para a importância de um repertório com "novas opções e descobertas para que a música seja experimentada, (re)criada e (re)vivida de forma musical, significativa para a própria experiência de vida de cada ator envolvido no processo de educação musical" (Queiroz 2004, p.105).

⁵ Para referências sobre escola de samba ver Prass 1998, Tramonte 2001, Mestrinel 2009, Da Matta 1979.

⁶ Os nomes dos ritmos geralmente são criações, apelidos, da própria Bateria Alcalina, como *Piguidum*, *Salsa-reggae* etc.

O reconhecimento e estranhamento dos ritmos reverbera nas histórias e culturas de cada indivíduo, tirando-os do lugar-comum, do esperado. Cada ritmo traz uma corporeidade, uma movimentação, um gestual, um canto. Cada ritmo traz uma marcação, uma sonoridade, uma intenção, uma voz; pede/sugere habilidades múltiplas necessárias para sua interpretação.

Ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma *forma temporal* sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência. (Sodré, 1979, p. 19)

Na maioria dos ritmos há pelo menos uma canção que é ensaiada. O grupo canta em coro, primeiramente sem tocar os instrumentos. Nota-se grande dificuldade de tocar e cantar simultaneamente e o desenvolvimento desta habilidade ocorre lentamente. Entretanto, após o grupo cantar algumas vezes a canção, a batucada acompanha a música, mesmo que a maioria deixe de cantar para tocar percussão. A forma da música, no entanto, é mantida e alguns ritmistas continuam cantando durante a execução do ritmo.

Cada ritmo apresenta pelo menos uma convenção, os chamados *breque* e *viradas*, ou *bossas* (Mestrinel 2009). Os *breques* incrementam a batucada, criando uma novidade na repetição cíclica do ritmo, pontuando um trecho de uma canção, ou finalizando o ritmo de forma impactante. As *viradas* pontuam a transição entre trechos e se diferem dos breques por serem curtas e repetidas mais frequentemente, são mais "corriqueiras". Na Bateria Alcalina, diferente de muitas baterias universitárias, os breques são vistos como consequência da batucada, isto é, do ritmo. Se um ritmo não está sendo bem executado e interpretado, não é possível desenvolver um breque a partir dele. Portanto alguns breques deixam de ser ensaiados em alguns períodos, afim de que o ritmo em si seja fortalecido e aprimorado. Realizar um breque traz grande satisfação ao grupo e, quando eles são trabalhados e executados, estimulam e motivam os ritmistas, sendo uma espécie de recompensa pela boa interpretação do ritmo.

Pela rotatividade de membros do grupo, bem como pela convivência de diferentes níveis de habilidades ao mesmo tempo, o repertório de ritmos, breques, viradas e canções tem que ser restrito em determinados períodos. Isto é, não se pode abordar muita coisa a cada ensaio, o que dificultaria a assimilação pelos novos integrantes. Então alguns ritmos são escolhidos para serem trabalhados por um período: um mês, um semestre etc. A escolha desses ritmos ocorre de acordo com o desejo da maioria dos ritmistas, ou ainda de acordo com alguma apresentação que remeta um repertório específico. Por exemplo, pela ocasião do carnaval 2015, no qual o tema do bloco em que a bateria desfila - União Altaneira - foi África, os ritmos malinkês foram muito trabalhados nos ensaios. Sobremaneira, alguns ritmos são praticados constantemente e estão presentes em todos os ensaios: samba cadenciado, samba enredo e afoxé (ijexá)⁷. Segue exemplo da adaptação para formação instrumental da Alcalina do ritmo de ijexá, que soa como um "samba-afoxé".

⁷ Ijexá e Afoxé costumam ser usados como sinônimos na música popular brasileira. Entretanto, Ijexá se refere ao ritmo, enquanto afoxé é uma manifestação deste ritmo em determinados contextos (como os blocos de afoxé, que interpretam majoritariamente o ritmo de ijexá). Afoxé também é o nome de um instrumento de percussão.

Samba-afoxé

The musical score is written in 2/4 time and consists of eight staves, each representing a different percussion instrument. The instruments and their rhythmic patterns are as follows:

- agogô:** A melodic line with eighth and sixteenth notes, including rests.
- tamborim:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- chocalho:** A continuous eighth-note pattern.
- repinique:** A rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- caixa:** A complex rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- surdo de corte (3ª):** A pattern of quarter notes with accents.
- surdo de resposta (2ª):** A pattern of quarter notes with accents.
- surdo de marcação (1ª):** A pattern of quarter notes with accents.

Grade do ritmo de Ijexá adaptado para a formação da Bateria Alcalina

Dinâmica de ensaio

A Alcalina ensaia regularmente duas vezes por semana, em frente ao Instituto de Artes da Unicamp, ao lado do Ginásio Multidisciplinar⁸. O grupo é aberto e a qualquer tempo recebe novos integrantes. Esta abertura cria uma dinâmica peculiar no grupo que, constantemente, necessita formar novos integrantes/ritmistas. Os ensaios funcionam como oficinas, onde se ensina e aprende coletivamente. É interessante notar que a denominação *ensaio* remete ao objetivo do grupo de se apresentar publicamente, não há distinção entre oficina - de caráter mais didático - e ensaio. O grupo proporciona o aprendizado dos integrantes com a prática coletiva durante os ensaios.

A bateria ensaia em roda, formação privilegiada para o contato visual e sonoro entre os participantes. Além disso, a roda coloca todos os membros em posição de igualdade, o que reforça o caráter coletivo do grupo. Os ensaios começam com os naipes de instrumentos divididos e há uma atenção mais individualizada no processo de ensino e aprendizagem - este momento dura em média 30 minutos. Entretanto, na maior parte do tempo, cerca de uma hora e vinte minutos, o grupo toca junto e o desenvolvimento musical dos participantes se dá durante a prática coletiva. Nota-se que algumas dificuldades individuais apresentadas no começo do ensaio são resolvidas quando o grupo todo se junta. A referência dos outros naipes é determinante para apreensão de certos aspectos da interpretação individual. É através da interação entre os ritmistas que muitos elementos musicais e comportamentais são desenvolvidos.

Group life necessarily presupposes interaction between the group members (...), a society consists of individuals interacting with one another. The activities of the members occur predominantly in response to one another in relation to one another (Blumer 1969, p. 7)⁹.

⁸ Os instrumentos ficam guardados numa salinha no Ginásio Multidisciplinar da Unicamp, cedida pelo Centro de Desenvolvimento Cultural (ali localizado). Esta sala foi uma conquista importante e contou com apoio do professor Joni Meyer, que coordenou o CDC (atualmente este professor é pró-reitor de extensão). Antes da salinha no Ginásio, os instrumentos eram guardados no Laboratório de Percussão do Departamento de Música. Quando foi solicitado ao grupo que desocupasse este espaço, providencialmente surgiu o apoio do CDC.

⁹ "Vida em grupo necessariamente pressupõe interação entre membros do grupo (...), uma sociedade consiste de indivíduos interagindo uns com os outros. As atividades dos membros ocorrem predominantemente em resposta de um em relação ao outro" (tradução livre).

Nos ensaios da bateria, cultiva-se a ideia de que cada integrante toque *ouvindo a si mesmo, ouvindo seu naipe e ouvindo o conjunto todo*. Estas três instâncias de escuta apoiam, cada uma a sua maneira, a interpretação individual e coletiva, por meio da interação entre os membros do grupo.

Os ritmistas mais experientes apoiam a execução dos menos proficientes, que no grupo tornam-se capazes de tocar algo que sozinhos não conseguiriam. Vigotski, ao explicar a "zona de desenvolvimento proximal", explica que "aquilo que uma criança pode fazer com assistência hoje, ela será capaz de fazer sozinha amanhã" (Vigotski 2008 p. 98). Tal ideia remete aos processos de aprendizagem na Alcalina: cada ritmista toma os pares como referência e o aprendizado se torna coletivo, por meio da prática, com uma mediação entre os membros do grupo. Cada um é influenciado positivamente pelos outros e, dessa forma, "todos contribuem para o crescimento de todos" dentro de uma prática coletiva de percussão (Paiva 2004, p.52).

É interessante notar que muitas vezes um integrante com pouco tempo no grupo naturalmente toma parte no processo de ensino, tanto de forma mais individualizada no início dos ensaios, como durante a prática coletiva, atuando como referência, mediando. A necessidade de ensinar um novo integrante fomenta uma reflexão sobre a própria maneira de tocar. Os ritmistas acabam fazendo uma autocrítica no momento em que explicam e demonstram para os novatos como executar um instrumento. Eles precisam verbalizar uma ação realizada quase que intuitivamente. Refletir sobre sua maneira de tocar funciona como uma auto-avaliação, apresenta perspectivas dos caminhos percorridos para se conseguir tocar, das dificuldades encontradas e superadas (ou não). Mesmo que o ritmista tutor não se dê conta, ao ensinar ele analisa sua própria maneira de tocar. O ritmista aprendiz se reflete nesta experiência, se reconhece e/ou estranha, altera sua percepção, coloca-se em outro ponto de vista, cria novas perspectivas. O ato de educar/ensinar cria outro tipo de relação do ritmista com seu fazer musical, trazendo uma consciência mais ampla, além de um domínio mecânico e técnico de seu instrumento.

(...) music can create a world of virtual time in which things are no longer subject to time and space, it can make people more aware of feelings they have experienced,

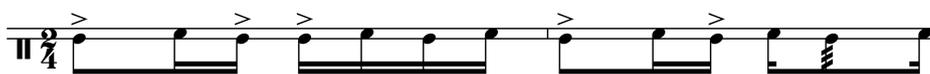
or partly experienced, and so restore the conditions of fellow-feeling, body awareness, educability and plasticity that are basic to the survival of the species (Blacking 1977, p.6).¹⁰

É importante a mediação de um ritmista mais experiente nestes momentos de ensino, afim de evitar que algo "errado" seja transmitido a um novo integrante. Embora haja grande liberdade nas formas e estratégias utilizadas para se ensinar, existem ações fundamentais que facilitam o aprendizado das batidas e levadas de cada instrumento na bateria. São elas:

- solfejo das batidas e levadas ("cantar a batida")
- fragmentação das batidas e levadas de cada instrumento
- execução em andamento lento

Antes de tocar nos instrumentos, o ato de solfejar o que vai ser executado é uma boa ferramenta. O ritmista "canta" a batida, até que consiga compreendê-la e memorizá-la. Utiliza-se onomatopéias que remetem à sonoridade do instrumento em questão. Por exemplo no ganzá, um tipo de chocalho com platinelas metálicas: *tchiqui tchiqui tchiqui tchiqui*; nos surdos, com sua divisão de vozes: *tum tim*; na caixa: *taticaracatá*, e assim por diante.

As batidas e levadas dos instrumentos se constroem em dois ou quatro tempos, já que os ritmos tocados pela Bateria possuem compasso binário ou quaternário (com raras exceções). Quando um novo ritmista apresenta dificuldade para reproduzir a batida completa - com seus dois ou quatro tempos, fragmenta-se a batida em unidades de tempo menores. Observemos a batida de caixa do samba:



transcrição do autor (nota na linha = mão direita, nota entre as linhas = mão esquerda)

¹⁰ "música pode criar um mundo virtual no qual as coisas não ficam mais sujeitas ao tempo e espaço, isso pode deixar as pessoas mais conscientes de sentimentos por elas experimentados, ou parcialmente experimentados, e assim restaurar as condições de companheirismo, consciência corporal, educabilidade e plasticidade, que são fundamentais à sobrevivência da espécie" (tradução livre)

Neste exemplo, toca-se o primeiro compasso repetidas vezes, concluindo-o na primeira nota do compasso subjacente. Esta resolução em ponto tético, isto é, na cabeça do próximo compasso, auxilia bastante a compreensão e assimilação da trecho. O ritmista novato executa o primeiro compasso (mais a primeira nota do segundo) e espera em pausa o recomeço da batida. Com o segundo compasso realiza-se o mesmo procedimento, tocando-o repetidas vezes, concluindo na primeira nota do primeiro compasso. Após a assimilação de cada compasso, junta-se os dois, resultando na batida completa, executada ciclicamente.

Este procedimento deve ser feito em andamento lento, respeitando o ritmo de aprendizado de cada novo ritmista. Cada batida/levada é executada lentamente até que se chegue numa execução satisfatória. O andamento é acelerado aos poucos e mantém-se por um tempo em cada velocidade. É interessante notar que andamentos muito lentos geralmente são pouco funcionais, já que descaracterizam a batida, transformando a intenção rítmica criada pela relação entre as notas. Um andamento extremamente lento pode ser útil para resolver uma dificuldade mecânica/motora, mas não tem muita eficiência para assimilação da batida em si.

Como dito anteriormente, no momento em que o grupo começa a tocar junto, com todos os naipes, muitas dificuldades individuais podem ser vencidas com a mediação do ritmo coletivo, com múltiplas referências atuando simultaneamente. É neste momento que o ritmista poderá compreender a relação de seu instrumento com o conjunto completo, e ampliará sua percepção tanto individual, como coletiva.

A corporeidade

A prática de percussão, bem como de qualquer instrumento, é basicamente uma ação corporal. Da relação entre corpo e instrumento se produz sons musicais. Embora esta afirmação seja um tanto quanto óbvia, nem todos os músicos se atentam à importância de uma consciência corporal durante sua prática instrumental. Numa batucada a relação do

corpo com o ritmo é intrínseca, e tomar consciência disso é fundamental para o desenvolvimento da musicalidade de um grupo como a Bateria Alcalina.

O corpo torna-se indissociável do conhecimento e compreensão musical e fica, desta forma, fortalecida a utilização do movimento e expressão corporal na educação musical. Simultaneamente, é valorizado o lado prático da música, ou seja, a execução instrumental, vocal e corporal (Godinho, 2006, p.376).

Sentir o ritmo no corpo é importante para assimilar as batidas, levadas e breques. Balançar o corpo junto com a pulsação da música é uma ação quase intuitiva, que ocorre quando há a assimilação de um ritmo - "o ritmo musical induz ao movimento corporal" (Gainza 1988, p.37). Nos ensaios da Alcalina o grupo costuma balançar os corpos coletivamente de forma sincronizada, o que auxilia na manutenção do andamento e reforça a intenção dançante de cada ritmo. Alguns ritmistas conseguem assimilar determinadas batidas e breques quando há uma correlação entre os movimentos corporais e o som.

Há ainda o caráter da corporeidade como elemento estético durante as apresentações. O público reage positivamente à batucada quando percebe o movimento corporal dos ritmistas. Isto pode ser notado em diversas ocasiões, quando a platéia "é pega" pelo ritmo e dança ao som da bateria: "music-making is more exciting when performers and instruments are one, and being played; and this is something that is infectious and felt by the audiences" (Blacking 1977, p.7)¹¹. A corporeidade dos ritmistas reforça a intenção rítmica da batucada e colabora para a assimilação, reconhecimento e gozo do público.

Um ritmista mais experiente tem uma corporeidade latente e é através de seu corpo que ele se torna uma referência para os demais do grupo. É através do corpo que se percebe um ritmo, um breque. A observação do corpo é elemento fundamental, ao lado da escuta, para o desenvolvimento musical dos ritmistas. O som e a imagem, o ritmo e o gesto, o corpo e a batucada são complementares e criam um envolvimento profundo e significativo do ritmista com seu fazer musical.

¹¹ "o fazer musical é mais excitante quando performers e instrumentos são um só, e são tocados; isso é algo que contagia e é sentido pela platéia" (tradução livre)

Considerações finais

A batucada da Bateria Alcalina proporciona uma experiência significativa para os integrantes do grupo. O envolvimento extramusical, o desenvolvimento de habilidades musicais e o aspecto da corporeidade são os elementos fundamentais dessa experiência. Muitas pessoas chegam na bateria pela primeira vez dizendo "eu sou descoordenado(a), não tenho ritmo, não vou conseguir", e após poucos ensaios já estão participando ativamente do grupo, ajudando a ensinar novos ritmistas e se apresentando publicamente. Sem dúvida trata-se de uma experiência marcante para essas pessoas, que ganham autoconfiança, se desinibem, conhecem novas pessoas, interagem musical e socialmente, travam contato com a cultura popular¹² e podem se desenvolver mais do que musicalmente, mas humanamente.

Educação musical deve ser muito mais do que aquisição de competência técnica; ela deve ser considerada como prática cultural que cria e recria significados que conferem sentido à realidade (Arroyo 2000, p. 19).

Existem relatos de ritmistas, ditos em conversas informais e reuniões do grupo, que demonstram a importância da bateria como experiência transformadora: "a bateria mudou minha vida", "nunca imaginei que conseguiria tocar", "a bateria me ajuda muito" etc. Alguns integrantes, após participarem da Alcalina, resolvem seguir estudando percussão (ou outros instrumentos) e passam a atuar como músicos profissionais: como performers, educadores musicais, ou ambos.

A Bateria Alcalina participa regularmente de três eventos representativos da cultura popular de Campinas: carnaval de rua do distrito de Barão Geraldo (com o Bloco Cultural União Altaneira), Lavagem das Escadarias da Catedral Metropolitana (organizado pelas comunidades de religião afro de Campinas) e Arraiá Afrojulina da Comunidade de Jongo Dito Ribeiro. A participação nestes eventos apontam o reconhecimento do grupo no cenário cultural de Campinas. Surgida como uma bateria universitária, a Alcalina extrapolou o âmbito acadêmico e com sua peculiaridade sonora promove uma experiência musical e cultural para seus integrantes e para o público, com sua batucada "altaneira".

¹² A maioria dos ritmos trabalhados pela Bateria Alcalina tem origem em manifestações populares.

Referências bibliográficas

ARROYO, Margarete. *Um olhar antropológico sobre práticas de ensino musical*. Revista da ABEM, n. 05, p. 13-20, 2000.

BLACKING, John. *The anthropology of the body*. Londres, Academic Press, 1977.

BLUMER, Herbert. *Symbolic Interacionism - Perspective and Method*. New Jersey, Prentice Hall, 1969.

GAINZA, Violeta Hemskey. *Estudos de psicopedagogia musical*. São Paulo, Summus 1988.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, LTC, 1989.

GODINHO, José Carlos. *O corpo na aprendizagem musical e na representação mental da música*. In *Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música - da percepção à produção*. ILLARI, Beatriz Senoi (org.), Curitiba, Editora da UFPR, 2006.

LOPES, Nei. *Sambeabá – o samba que não se aprende na escola*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, Folha Seca, 2003.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. *A Batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

_____. *O fazer musical por meio da prática coletiva: processos de ensino e aprendizagem musical no Projeto Guri e na bateria da escola de samba Nenê de Vila Matilde* in CONEGUNDES, Eduardo (org.) *De experiências e aprendizagens : educação não formal, música e cultura popular*, São Carlos, EdUFSCar, 2013, p. 69-83.

PAIVA, Rodrigo G. *Percussão: uma abordagem integradora nos processos de ensino e aprendizagem desses instrumentos*. Dissertação de mestrado, UNICAMP, 2004.

PINTO, Tiago Oliveira. *Som e música: Questões de uma Antropologia Sonora*, Revista de Antropologia, v. 44 nº1, São Paulo, USP, p. 221-186, 2001.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os "Bambas da Orgia"*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. *Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música*. Revista da ABEM, v.10, p. 99-107, 2004.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

TRAMONTE, Cristiana. *O samba conquista passagem - As estratégias e a ação educativa das escolas de samba*. Petrópolis, Vozes, 2001.

VIGOTSKI, L. S.; COLE, Michael (Coaut. de). *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores*. 7. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2008.

WENGER, Etienne. *Comunidades de Prática: Aprendizaje, significado e identidad*. (trad. Genís Sánchez Barberán), Barcelona, Paidós, 2001.