

## Música, Mulheres, Territórios: uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis

Rodrigo Cantos Savelli Gomes  
Acácio Tadeu Camargo Piedade<sup>1</sup>

### Resumo

A partir da perspectiva dos Estudos de Gênero e da Etnomusicologia, esta investigação lança um olhar sobre o samba de Florianópolis de modo a analisar a atuação feminina neste universo musical. A revisão da literatura apontou a invisibilidade da figura feminina como sujeito importante para a construção desta manifestação cultural, o que conduz a uma classificação do samba como um espaço essencialmente masculino. Contudo, a partir do trabalho de campo, levantamentos e entrevistas, percebemos que a atuação das mulheres é significativa, não se dando apenas na condição de coadjuvantes, mas sim como transformadoras deste movimento musical. Destacamos neste trabalho os diversos modos de atuação das mulheres, as estratégias usadas atualmente pelas musicistas locais para se estabelecerem no samba da Ilha de Santa Catarina, bem como de que forma a sua atuação tem possibilitado a contestação e a transformação dos papéis de gênero ali vigentes. Para isso, tomamos como ponto de partida três diferentes segmentos: o samba de raiz, as escolas de samba e o pagode romântico. O *samba de raiz* despontou como o universo mais democrático do samba no que se refere à participação e aceitação da presença feminina. Apesar de sua tradição remeter a uma época de maior opressão às mulheres – por vezes, contendo nas próprias letras dos sambas um discurso que coloca a mulher numa condição subalterna –, o que se percebe é que há uma menor rigidez quanto à participação delas nas mais diversas atribuições musicais. O *pagode* se apresentou como o universo mais masculino do samba, apesar de ser um fenômeno mais contemporâneo, tendo surgido em uma época onde as mulheres conquistaram diversos espaços na sociedade, assim como nas práticas musicais. A participação feminina aparece aqui como exceção e, talvez por isso, a alternativa encontrada pelas musicistas locais tenha sido a criação de um grupo exclusivamente feminino. Já a *escola de samba* despontou como o espaço mais instável em relação à participação feminina. A ‘inconsciente’ concentração feminina em torno de naipes instrumentais específicos, neste caso, os chocalhos, reflete as segmentadas relações entre os indivíduos promovida pela sociedade. Estas relações são perpetuadas por instituições como escolas, igrejas, empresas, órgãos públicos, as quais comumente separam indivíduos por faixa etária, gênero, raça, classe, sexualidade. Neste sentido, compreendemos que as relações de gênero no interior da cultura do samba não se apresentam de forma estática, mas sim em constante processo de reformulação. Por trás de seus depoimentos, suas práticas políticas, sociais e artísticas percebemos que as mulheres musicistas se articulam no sentido de estabelecer novas relações de poder no movimento, embora sua atuação não se caracterize necessariamente como uma prática de resistência ou incorporação ideológica.

### Abstract

In this paper we take the perspective of Gender Studies and Ethnomusicology to examine the women's agency in the world of samba in the city of Florianópolis. The review of the literature showed an invisibility of the feminine figure as subject of the construction of this musical manifestation, thus presenting the samba scene as a masculine space. However, fieldwork

---

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina.

observations, survey and interviews revealed to us that women play not only a supporting role in the samba but in fact a transforming one. In this paper we depict various modes of women's agency which currently function as strategies of local female musicians to establish themselves in the world of samba, and we show how their activities enact the contestation and transformation of the gender roles in the samba. In order to accomplish this we took three different segments: the *samba de raiz*, the *samba schools* and the *romantic pagode*. The *samba de raiz* emerged as the most democratic universe of samba in regard to the participation and approval of female presence. Despite the fact that this tradition relates to a period of increasing oppression of women – and sometimes many of its song's lyrics carry a discourse that puts women in a subordinate condition - we noticed lesser reaction to the feminine participation in different musical tasks. The *pagode* appeared as the most masculine kind of samba, even though it's more a contemporary phenomenon, having emerged in a time when women conquered different positions in society, as well as in musical practices. In this scenario, the female participation is an exception, and perhaps this is why the solution for them was to create a group formed exclusively by women players. On the other side, the *samba schools* emerged as the most unstable area in relation to female participation. The “unconscious” concentration of women in specific groups of *samba school's* instruments, in this case, the *ganza*, reflects the social segmentations. These relations are perpetuated by institutions such as School, Church, Business, Public Organization, which usually segregate people by age, gender, race, class, sexuality. In this sense, we understand the gender relations within the culture of samba not as a static phenomenon but as one in constant process of reformulation. We noticed, behind the women's statements as well as of their political, social and artistic practices, that these women musicians are self articulated to establish new forms of power relations in this cultural practice, although their performance is not necessarily characterized as a practice of resistance and ideological incorporation.

## Introdução

O presente artigo<sup>2</sup> aponta os embates estéticos e territoriais que se fazem presentes no mundo do samba de Florianópolis (SC–Brasil), analisando, para isso, a atuação das mulheres nas atividades musicais e o impacto causado pela a emergência do pagode ou “pagode romântico”<sup>3</sup> neste meio.

---

<sup>2</sup> Versões preliminares deste artigo foram publicadas nos Anais do IV Encontro Nacional da ABET de 2009 e na Revista *DaPesquisa* v.3 n.1 da UDESC. Foi condecorado com “menção honrosa” no 4º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero promovido pelo CNPq e Secretaria Especial de Políticas Públicas para as Mulheres, sendo, portanto, publicado também no site [www.igualdadedegenero.cnpq.br](http://www.igualdadedegenero.cnpq.br) junto aos demais artigos premiados. Todos sob o título: *Samba e Relações de Gênero da Ilha de Santa Catarina*. Esta versão final foi apresentada na VIII Reunião de Antropologia do Mercosul, onde recebeu o convite para publicação nesta edição da *Revista Música e Cultura* da ABET.

<sup>3</sup> Conforme Trotta (2007) e Lima (2002), podemos dizer que o samba atualmente se divide em duas correntes principais: aqueles são identificados como “de raiz” e os que são associados ao pagode ou “pagode romântico”. O termo ‘samba de raiz’ costuma ser usado para identificar o trabalho de sambistas tradicionais, que aceitam em menor medida a influência da indústria fonográfica. Sua sonoridade remete desde ao estilo do Estácio (anos 30 e 40) até o estilo desenvolvido no Cacique de Ramos por volta dos anos 80. Na literatura há diversas designações, como: neopagode (Moura, 2004), samba moderno (Pereira, 2007), pagode (Diniz, 2006), pagode de raiz ou pagode ‘original’ (Trotta, 2007; Lima, L., 2002). Embora tidos como ‘de raiz’, os sambistas de raiz tocam também músicas bastante atuais. Já o termo ‘pagode’ costuma ser associado aos grupos menos conservadores, mais comerciais, abertos ao gosto das grandes mídias. Suas sonoridades remetem ao estilo desenvolvido nos anos 90

Nas últimas décadas, muitas das discussões sobre o samba e música popular brasileira no meio acadêmico e nos meios de comunicação têm circundado a polarização de temas como “cultura popular x cultura de massa”, “expressão comunitária x atividade comercial”, “cultura negra x embranquecimento”, “tradição x espetáculo”, “autenticidade x modernidade”, “qualidade x quantidade”. Essas discussões tendem a se agravar na medida em que a produção musical vai se tornando mais acessível às classes populares, especialmente, com as revoluções tecnológicas. No mundo do samba, o surgimento do pagode romântico, no início da década de 1990 desencadeou uma série destes questionamentos citados anteriormente devido “a intenção explícita de seus protagonistas de misturar a prática tradicional do samba com elementos da estética *pop*” (Trotta, 2007). Esta discussão teve grande repercussão tendo em vista a profunda identificação do samba com a própria identidade nacional, gênero musical considerado como um dos principais representantes da ‘autêntica’ música brasileira.

Contudo, apesar do recente interesse em discutir estes temas, estas questões fazem parte do universo do samba desde seus tempos mais remotos. Carlos Sandroni, em seu estudo sobre as transformações do samba carioca nos anos de 1917 a 1937, revela como que a passagem do samba de sua *forma folclórica* para uma sua *forma popular*<sup>4</sup> gerou incômodos entre os sambistas, os quais inclinavam em não reconhecer a nova variante como parte do universo do samba. Sandroni cita um trecho de uma entrevista com Donga e Ismael Silva no qual os compositores são questionados sobre o que é samba. “Donga respondeu com o exemplo de ‘Pelo Telefone’ e Ismael discordou: ‘ – Isso é maxixe’. Para ele, samba de verdade era ‘Se você jurar’ (composto por ele e Nilton Bastos em 1931). Mas Donga também discordou: ‘ – Isso não é samba, é marcha” (Sandroni, 2001: 132). Do mesmo modo, Roberto Moura descreve como que uma nova variante do samba, o pagode do Cacique de Ramos, surgido nos anos 1980, foi no início objeto de desconfiança e discriminação pelos sambistas mais antigos, especialmente aqueles ligados às escolas de samba.

A rigor, o que os jovens caciqueanos fizeram foi [...] virar as costas às escolas, agremiações que pareciam deter o monopólio do gênero no Rio de Janeiro, [...] reinventa[ndo] a tradição, entregando-a aos sambistas mais jovens numa versão renovada, mas com absoluto respeito pelos que moldaram a história do samba (Moura, 2004: 201-202).

André Diniz reforça a idéia ao afirmar que a união de sambistas em torno do Cacique de Ramos foi “uma resposta competente dos compositores contra a institucionalização do gênero ocorrido nas quadras [escolas] de samba” (Diniz, 2006: 210) O autor revela que na época de seu surgimento, todas as “modificações proporcionadas pela geração do

---

por grupos como Raça Negra, Negritude Jr. Na literatura, os termos mais comuns associados a este estilo são: pagode romântico (Trotta, 2007; Pereira, 2007; Lima, L., 2002), pagode comercial (Diniz, 2006), pagode paulista (Pereira, 2007), pagode brega, pagode pop. Em realidade, o termo ‘pagode’ acabou sendo alvo de disputa entre esses dois segmentos. Mas, com o passar do tempo, muitos sambistas tradicionais preferiram abandoná-lo e adotar o termo “samba de raiz” como forma de se diferenciar do pagode romântico.

<sup>4</sup> O autor classifica o samba *folclórico*, como “[...] o tipo mais antigo [...] associado à Tia Ciata e aos compositores que freqüentavam sua casa, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha. [...] o tipo mais recente [popular], é associado a um bairro do Rio de Janeiro – chamado Estácio de Sá [...] – e aos compositores que ali viviam ou circulavam: Ismael Silva [...], Nilton Bastos [...], Bide [...], Brancura [...] e outros” (Sandroni, 2001: 131).

Cacique de Ramos levantaram uma reflexão para o mundo do samba: seria então o pagode um novo gênero musical? Estava instaurada a polêmica” (*op.cit.*, p. 210) Ou seja, havia correntes dentro do samba que não aceitavam a inclusão desta variante como parte do universo do samba. Expomos apenas algumas ilustrações entre os diversos embates ideológicos dentro do mundo do samba para demonstrar que situação similar ocorre no presente momento com os adeptos do “pagode romântico”. Embora os contextos sociais, político e econômicos sejam diferentes, o ciclo parece repetir-se na atualidade. Para os tradicionalistas, devido às inovações estéticas e comerciais promovidas por seus protagonistas, esta nova variante do samba constitui-se uma ameaça à tradição e a “autenticidade” da cultura do samba, por isso, a tentativa em mantê-la à margem deste processo, a ponto de negar-lhe o estatuto mesmo de que estão fazendo samba, pois os pagodeiros não compartilham a necessária vivência comunitária e nem conhecem os segredos e os fundamentos do samba (Trotta, 2007).

Trata-se, portanto, de uma fricção interna do mundo do samba, que é um universo rico de capital simbólico, pois o samba tem sido entendido como legítimo enquanto música nacional e, assim, constitui-se em um patrimônio a ser zelado por aqueles que assim o entendem. Em termos alegóricos, o destino do samba é o destino do Brasil: se um samba “autêntico” representa um Brasil forte em termos identitários, o pagode “comercial” entra na disputa como moeda forte na economia cultural, adaptado aos hibridismos musicais globais. Esta tensão, tão comum entre outros gêneros musicais, esconde outros territórios conflitivos do mundo do samba, como é o caso da forma como as relações de gênero aí se estabelecem.

No que se refere à atuação feminina, portanto, percebemos que a literatura<sup>5</sup> apresenta uma escassez de dados históricos (e recentes também) sobre a importância das mulheres na construção deste universo, o que nos induz a pensar neste gênero musical<sup>6</sup> como um espaço essencialmente masculino. Por outro lado, ao analisar esta literatura, é preciso ter em conta que na sociedade ocidental, a academia, os meios de comunicação, as igrejas, o Estado, as escolas, enfim, instituições que produzem o conhecimento e detêm o poder, por séculos perpetuaram uma estrutura que favoreceu imensamente a projeção dos homens frente a uma desvalorização e invisibilidade das mulheres. Diante dos poucos registros das atividades e da presença feminina, tendemos a pensar que estas tiveram pequena participação ou um papel secundário nas decisões e formações históricas da nossa sociedade, conforme mostram Joana Pedro (1994) e Miriam Grossi (1998). Contudo, atualmente sabemos que isso não reflete exatamente a realidade: muitos historiadores têm revelado que mesmo em épocas de grande opressão, houve ocasiões em que as mulheres obtiveram poder e reconhecimento social. Grossi (1998) explica como a ciência e a mentalidade moderna se adaptaram à imagem masculina, dando pouca margem, nos espaços intelectuais, sociais e políticos para a projeção da face feminina:

---

<sup>5</sup> Referimo-nos, neste caso, especialmente aos trabalhos musicológicos mais relevantes que tratam da origem e desenvolvimento do samba em nosso país (Sandroni, 2001; Vianna, 2007; Moura, 2004; Lima, 2002; Araújo, 1999 e 2008).

<sup>6</sup> Para evitar a possibilidade de confusão com os diversos significados da palavra “gênero”, visto que neste trabalho ela aparece em dois contextos diferentes, utilizaremos sempre a expressão *relações de gênero* como aquela ligada às relações entre homens e mulheres e *gênero musical* quando estivermos tratando especificamente da categorização dos estilos musicais.

A ciência, tal como conhecemos, parece dar explicações “neutras” e “objetivas” para as relações sociais. No entanto, a ciência que aprendemos desde a escola reflete os valores construídos no Ocidente desde o final da Idade Média, valores que refletem apenas uma parte do social: a dos homens, brancos e heterossexuais. Sempre aprendemos que Homem com H maiúsculo se refere à humanidade como um todo, incluindo nela homens e mulheres. Mas o que os estudos de gênero tem mostrado é que, em geral, a ciência está falando apenas de uma parte desta humanidade, vista sob o ângulo masculino e que não foi por acaso que durante alguns séculos havia muito poucas cientistas mulheres. Grande parte das mulheres queimadas como “bruxas” pela Inquisição eram mulheres que faziam ciência e lidavam com plantas e processo de cura (op. cit, p. 5).

Uma vez ciente desta lacuna na literatura, nos registros históricos e metodologias científicas, não se pode negar a importância da participação feminina em função de uma simples ausência de relatos, visto que a ausência pode ser traduzida aqui pela palavra invisibilidade, ou seja, a construção histórica e cultural desta ausência.

É preciso também fazer mais algumas observações a respeito do fato do samba usualmente ser rotulado como um universo masculino e/ou como um espaço de conservação dos valores de uma sociedade machista. Em geral, na literatura, o mecanismo mais usado para discutir esta hipótese tem sido a análise das letras das composições musicais de grandes sambistas, homens ou mulheres, como é o caso dos trabalhos de Leticia Vianna (1998), Synval Beltrão (1993); Maria A. Santa Cruz (1992), Ana M. Veiga (2006), Maria I. Matos (2004), Neusa M. Costa (2006), Ruben G. Oliven (2000) e Adalberto Paranhos (2006). De fato, estes estudos revelam que o conteúdo da letra, na maior parte das vezes, tende a reproduzir os estereótipos de masculinidade e feminilidade. Neste caso, a figura feminina aparece constantemente subjugada aos valores morais de uma sociedade onde o papel da mulher deve ser o de parte submissa. Assim, de modo geral, o samba, em se tratando de seu discurso falado, não aparece como um instrumento contestador ou transformador, mas sim como consolidador dos papéis de gênero vigentes, mesmo quando composto por mulheres<sup>7</sup>.

De todo os modos, a letra não deve ser tida como “o campo por excelência de significação de conteúdo” (Menezes Bastos, 1995), mas apenas como um meio, entre tantos, para a compreensão do fenômeno musical. Ao tomá-la isoladamente, está sujeito a uma visão fragmentada. Por isso, entendemos que, apesar de em muitos casos a letra apresentar um conteúdo ‘machista’, o universo musical pode apresentar faces completamente opostas a esta de acordo com a perspectiva tomada. Outros mecanismos de análise como, por exemplo, a performance, a composição musical (melodia, ritmo, harmonia), o fenômeno sonoro, as relações sociais entre os agentes envolvidos, suas opiniões, trajetórias de vida, podem trazer questões significativas para o plano das relações de gênero, as quais nem sempre podem ser percebidas na letra de uma canção.

Em Florianópolis o samba se desenvolve em um contexto onde a história e a cultura das populações afro-brasileiras permanece encoberta, por décadas, por uma política que favoreceu imensamente a projeção das tradições européias (açorianos, alemães e

---

<sup>7</sup> Em se tratando do discurso das letras, o posicionamento das mulheres no samba se contrapõe com o que acontece no hip-hop. Enquanto no samba, em sua maioria, elas reproduzem e aceitam os estereótipos femininos, no hip-hop elas se colocam como contestadoras, posicionando-se de acordo com sua condição de gênero, conforme verificamos em estudo anterior (Gomes, 2009) e nos estudos de Ângela M. de Souza (2006), Mariana S. de Lima (2005) e Priscila S. Matsunaga (2006).

italianos), negligenciando a cultura das populações negras como parte da identidade catarinense, conforme revelam Ilka B. Leite (1995), Cristiana Tramonte (1996) e Áurea D. Silva (2006). Por essa razão, há pouquíssimos estudos acadêmicos sobre a história e o desenvolvimento do samba em Florianópolis. Somente na década de 1990 surgiu um dos primeiros estudos, com Cristiana Tramonte (1996), direcionado às escolas de samba da ilha. Recentemente alguns trabalhos também começaram a despontar como, por exemplo, o de Ricardo Fujii (2002), que traz um estudo de caso sobre o grupo *Os Novos Bambas*; a pesquisa de Áurea D. Silva (2006), direcionada ao segmento das escolas de samba – mais especificamente a Embaixada Copa Lord –; e o trabalho de Airon A. Pereira (2007), que faz um levantamento sobre o *pagode romântico* praticado na cidade. Fora da academia, no ano 2005, Alberto H. Blumenberg (popularmente conhecido como ‘Avez-Vous’) publicou um livro sobre suas memórias como sambista e fundador da escola de samba Embaixada Copa Lord. Anos antes, Clodosweley Bernard (2001), conhecido como ‘Mickey’, também sambista local, lançou um dicionário das escolas de samba onde inclui informações sobre o samba da cidade. Na mesma época, surgiu o documentário *Ali na esquina*, trazendo significativas reflexões sobre o universo do samba da capital catarinense, tendo como recorte os anos de 2000 a 2005. Contudo, apesar do recente interesse em investigar essa manifestação cultural, as bases para uma reflexão mais consistente sobre o samba da Ilha de Santa Catarina ainda estão em formação. Se poucos registros existem sobre a história e o desenvolvimento do samba na cidade, que dirá sobre a atuação das mulheres neste segmento. O que podemos perceber nesses estudos, assim como no discurso dos sambistas entrevistados, é que o samba de Florianópolis, desde seus primórdios, recebeu ampla influência da tradição carioca, conservando, neste processo, algumas características próprias. Recentemente, a influência do *pagode romântico* tem estado também bastante presente nas práticas musicais da cidade, principalmente entre os jovens, conforme descreve Pereira (2007). Esses indicativos não são exclusivos da cidade de Florianópolis, mas acompanham uma tendência nacional.

A seguir, nos deteremos no trabalho etnográfico<sup>8</sup>, apontando as formas como atualmente as mulheres se inserem no mundo do samba de Florianópolis<sup>9</sup>, relacionando os dados obtidos, ao mesmo tempo, com os discursos das sambistas recolhidos através de entrevistas realizadas ao longo da pesquisa. Tomamos como ponto de partida três segmentos do samba: (1) o samba de raiz, com os grupos *Um Bom Partido* e *Os Novos*

<sup>8</sup> A partir da perspectiva etnomusicológica, o trabalho de campo constituiu-se no acompanhamento de shows e ensaios, com observação livre e registro em diários de campo, aplicação de entrevistas semi-estruturadas, conversas informais e consultas regulares a jornais e revistas da cidade. O recorte temporal limitou-se aos anos de 2007 e 2008 e o territorial ao espaço conhecido como a “Grande Florianópolis”, que abrange a capital e toda sua região metropolitana. Foram entrevistadas 11 mulheres sambistas, integrantes dos grupos mencionados.

<sup>9</sup> Cristiana Tramonte (1996) define ao menos três espaços centrais que formam o mundo do samba da ilha: (1) os pontos de encontro ocasionais, como os bares, o mercado público, festas, programas de rádio e televisão; (2) as rodas de samba e concursos, geralmente organizados pelos sambistas ou pelas escolas de samba, o quais se intensificam no período que antecede o carnaval. (3) As associações e escolas de samba, que se apresentam como um dos motores principais de todo este movimento. A autora ainda coloca que para ser considerado um integrante deste universo é preciso “gostar de samba, freqüentar os espaços tradicionais onde o samba acontece, freqüentar os eventos promovidos por seus integrantes, respeitar o código de ética e moral elaborado pela convivência interna e ter certo tempo cronológico de freqüência nos ambientes e eventos” (*op. cit.*, p. 212).

*Bambas*, que apresentam uma significativa parcela feminina na sua estrutura; (2) o pagode<sup>10</sup>, através do grupo *Entre Elas*, único grupo de samba formado exclusivamente por mulheres no estado de Santa Catarina; (3) a escola de samba, com a *Embaixada Copa Lord*, que conta praticamente com um naipe feminino em sua bateria.

No que se refere às escolas de samba, Florianópolis conta atualmente com cinco representantes: Unidos da Coloninha, Protegidos da Princesa, Consulado do Samba, União da Ilha da Magia, e Embaixada Copa Lord. Pela dimensão deste trabalho, tomaremos apenas a última, entre outros fatores, por revelar uma concentração feminina na bateria em torno do naipe dos chocalhos<sup>11</sup>. O período de maior acompanhamento, observação e recolhimento de entrevistas se deu nos preparativos para o desfile do carnaval de 2008, embora a aproximação entre pesquisador e escola remeta-se há anos anteriores. Neste período, foi possível observar a atuação das mulheres nas atividades musicais nos seguintes espaços: como pastoras e como ritmistas, especialmente no naipe dos chocalhos. Outras funções como, compositor, cavaquinista, violonista, intérprete<sup>12</sup>, mestre e contra-mestres de bateria, foram compostas exclusivamente por homens. Como ritmistas, apenas duas mulheres atuaram fora dos chocalhos, uma no tamborim e outra no repenique. Embora sem uma pretensão direta, o naipe dos chocalhos tem se tornado um espaço centralizador para as mulheres que desejam participar da bateria desta escola, sendo considerado, atualmente, praticamente uma ala feminina, conforme relata a coordenadora deste naipe.

Só um ou outro [homem] que procura. Eles já sabem que o chocalho as mulheres sempre procuram, então eles deixam de lado. Esse ano só tem dois, ano passado tinha três, cada ano que passa vai diminuindo. [...] Eles vêem que só tem mulher, ficam meio assim...[desconfiados]. Já virou a ala feminina.<sup>13</sup>

Apesar de contar com a presença de dois homens, percebemos que havia um certo desconforto por parte deles. Um se recusava a permanecer junto ao grupo, freqüentemente abandonava seu posto para andar entre os demais ritmistas e, quanto retornava, permanecia de costas para o seu naipe<sup>14</sup>. O outro rapaz justificou sua presença

---

<sup>10</sup> Uma vez esclarecida as diferenças entre as terminologias (ver nota 2), neste artigo, a partir de agora, identificaremos o gênero apenas como “pagode” e não como “pagode romântico”, visto é por esse nome que os músicos locais se reconhecem e divulgam seu trabalho. Além do mais, não tararemos mais da outra variante no decorrer da discussão.

<sup>11</sup> Outros pesquisadores como Luciana Prass (2004) e Paulo C. de Oliveira Neto (2004) também têm observado em outras escolas do país uma concentração feminina nos chocalhos. É um indicativo que este movimento está se tornando uma tendência na cultura das escolas de samba.

<sup>12</sup> Embora o termo ‘intérprete’ no senso comum seja empregado para contrapor o músico que executa daquele que compõe, nos registros da escola de samba intérpretes são os cantores que fazem a voz principal do samba-enredo. As pastoras, embora sejam também cantoras, não são destacadas como intérpretes do samba.

<sup>13</sup> Karla Terezinha. Há oito anos ritmista da escola, sempre nos chocalhos. Nos dois últimos anos assumiu a função de coordenadora deste naipe.

<sup>14</sup> À parte deste senhor, nenhum outro ritmista da escola saía da sua posição. Também trazia seu próprio instrumento que, por sinal, não tinha as mesmas características físicas daqueles

no chocalho<sup>15</sup> ao fato de ser membro da bateria show da escola. Apesar de não haver qualquer tipo de impedimento formal quanto à presença de homens no chocalho, há sim um bloqueio simbólico, gerado por uma silenciosa reestruturação dos papéis de gênero neste setor da bateria, o que tem tornado a participação deles cada vez mais rara e a presença feminina garantida entre os ritmistas. A conquista do chocalho pelas mulheres já é tão forte nesta escola que algumas mulheres até hesitam ao escolher outro instrumento que não este.

Pensei chocalho... coisa de mulher... eu sou mulher, eu pensei! Porque que eu não to no chocalho, né? Mas chocalho não é uma coisa que me diverte [...] não é aquela coisa toda, é legal, até um dia eu podia sair, mas minha paixão mesmo é o tamborim.<sup>16</sup>

Foto: ensaio da Bateria no Terminal Cidade de Florianópolis. Ala dos Chocalhos.  
Fotografia: Rodrigo Cantos, em 29/01/2008.

Em contrapartida, o chocalho é frequentemente visto como um instrumento fácil de tocar, o que o coloca, de acordo com suas falas, como mais adequado às mulheres. Ao questioná-las sobre o porquê da maior presença feminina neste naipe, as respostas foram muito similares.

É natural mesmo, elas já vão direto. Eu acho mais fácil. O chocalho é importante na bateria, é claro, mas não é tão importante como os outros instrumentos. Ele é o mais fácil de fazer.<sup>17</sup>

Eu acho que elas acham que é mais fácil de tocar.<sup>18</sup>

Além da suposta facilidade, questões como força física e resistência também aparecem como elementos decisivos no processo de escolha de um instrumento.

Tem mulher que toca surdo, mas só quem tem força mesmo, eu acho que surdo é pra homem. Tamborim e chocalho já combina mais [com mulher]. Querendo ou não o homem tem mais força, então o surdo já é um instrumento pensado [para homem], a mulher não tem condições... Tem mulher que consegue, mas eu, por exemplo, não ia conseguir sair na avenida tocando surdo.<sup>19</sup>

---

usados pelos demais. Ao que parece, se trata de um ícone da escola, ou seja, um senhor que há muito tempo desfila nesta posição e já tem seu lugar reservado todos os anos.

<sup>15</sup> Em conversa informal, perguntei sobre sua presença nos chocalhos, sua resposta: “É, mas eu sou da bateria show”.

<sup>16</sup> Luíze Caroline dos Santos. Há um ano ritmista da ala dos tamborins.

<sup>17</sup> Sandra Regina de Jesus. Há sete anos ritmista da escola, sempre nos chocalhos.

<sup>18</sup> Karla Terezinha. Há oito anos ritmista da escola, sempre nos chocalhos. Nos dois últimos anos assumiu a função de coordenadora deste naipe.

<sup>19</sup> Eloísa Costa Gonzaga. Há seis anos pastora da escola.



Por outro lado, a “força” a que se refere pode estar mais embutida no âmbito cultural do que físico propriamente dito. “Diversos instrumentistas, não apenas bateristas, observam que, para tocar um instrumento, é necessário o aproveitamento do movimento do peso do corpo, e não ‘força’ propriamente dita” (Jacques, 2007: 98). Em contrapartida, em suas falas também percebemos que o chocalho não se trata exatamente de um instrumento que exige pouca resistência física<sup>20</sup>.

No começo dói muito os braços. Tu toca um tempo e depois leva um ano pra tocar de novo. Aí quando retoma fica uns três dias doendo o braço. Mas depois que esquenta o corpo pára de doer. Mas cansa bastante, a gente sai daqui com o braço bem doído.<sup>21</sup>

Já no canto, as mulheres atuam apenas na posição de pastoras, ou seja, fazendo um contracanto em partes selecionadas do samba-enredo, enquanto que aos homens cabe fazer a voz principal. A presença das pastoras é opcional, portanto, muitas escolas preferem abrir mão deste recurso, deixando apenas a voz principal. Em Florianópolis, ainda é uma posição que está sendo reconhecida, causando estranheza para alguns.

Tem gente que olha meio de lado... mulher cantando... por que é um pouco raro aqui em Florianópolis mulher cantando [em escola de samba]. [...] Por enquanto é só na Copa Lord que tem, a Protegidos parece que tá botando também. Estamos conquistando nosso espaço dentro do universo masculino.<sup>22</sup>

Conforme dito anteriormente, quando há mulheres no canto sua participação se restringe sempre à segunda voz. Contudo, apesar dessa divisão ser constatada em praticamente todas as escolas de samba do país, constituindo-se numa tradição das escolas de samba, há um desejo de quebrar este paradigma por parte das mulheres da Copa Lord.

Na parte das músicas a gente não canta o samba inteiro, a gente entra só de vez em quando, pra dar o brilho na música. Mas às vezes eu acho que eles acham que a gente não é capaz de cantar um samba inteiro na avenida pra ajudar. Eles dizem que nossa voz não tem peso igual à de um homem. [...] Eles não querem quebrar essa [tradição?].<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> O chocalho utilizado pelas escolas de samba consiste em um instrumento de grande dimensão, três a quatro vezes maior que um tamborim, pesando em média de um quilo a um quilo e meio. Para executá-lo deve ser sustentado numa região próxima altura do pescoço, exigindo para isso firmeza e controle de mãos e braços. Somando a isso várias horas consecutivas de ensaios, numa altíssima intensidade sonora, dia trás dia, não é de causar estranheza o cansaço percebido ao final de cada jornada.

<sup>21</sup> Sandra Regina de Jesus. Há sete anos ritmista da escola, sempre nos chocalhos.

<sup>22</sup> Daniela M. dos Santos. Há seis anos pastora da *Embaixada Copa Lord* e vocalista do grupo *Os Novos Bambas*.

<sup>23</sup> Daniela M. dos Santos. Há seis anos pastora da *Embaixada Copa Lord* e vocalista do grupo *Os Novos Bambas*.

Falam que a mulher tem voz aguda, não pode puxar samba-enredo, que é homem que tem que puxar. A gente não canta todas as partes do samba-enredo. Eles acham que a gente não tem voz pra isso.<sup>24</sup>

Essa insatisfação é consequência da desvalorização de seu papel, de sua importância como cantora e integrante do grupo. Segundo suas experiências, sua presença é percebida quase como dispensável.

Na escola de samba eu notei que se a mulher for tudo bem, se não for tanto faz. Não tem tanta importância. O importante é o puxador... a gente sabe da importância do puxador, mas a gente sabe do brilho que a mulher dá quando ta do lado dele. Acho que é o conjunto.<sup>25</sup>

Na disposição dos ensaios, pudemos notar que as pastoras sempre ficam atrás dos puxadores, há dois ou três metros de distância, formando um grupo à parte. Se alguma delas não pode ir, nenhuma comparece ao ensaio e, quando isto ocorre, o mesmo parece transcorrer normalmente. Quanto à discriminação, nenhuma das ritmistas entrevistadas relatou perceber algum tipo de preconceito na bateria pelo fato de serem mulheres. Em contra partida, todas as cantoras afirmaram, em alguma medida, percebê-lo. Curiosamente, este dado se contrapõe com a participação feminina ao longo da história da música ocidental, onde as mulheres há décadas conquistaram reconhecimento e prestígio como cantoras, enquanto que como instrumentista o processo foi mais lento, gerando polêmicas até os dias atuais, conforme pudemos perceber em estudo desenvolvido anteriormente (ver: Gomes, 2008).

No mundo do samba, paralelamente às escolas de samba estão os grupos de *samba de raiz* e os grupos de *pagode*. Florianópolis conta atualmente com três representantes deste primeiro segmento, o *Número Baixo*, *Os Novos Bambas* e o grupo *Um Bom Partido*. Estes dois últimos apresentam uma significativa parcela feminina, (praticamente a metade do contingente), por essa razão, a estes dedicaremos maior atenção neste trabalho. Quanto ao segundo, os grupos de pagode, de acordo com recente levantamento feito por Pereira (2007), existem aproximadamente vinte seis grupos na região, todos formados por homens<sup>26</sup>, à exceção do *Entre Elas*, que conta (propositalmente) apenas com mulheres. Três dados nos chamaram atenção: primeiro a desproporcional quantidade de grupos distribuídos em cada segmento, o que sugere uma popularidade, demanda e aceitação maior do pagode na cidade. Segundo, a quantidade maior de mulheres, proporcionalmente falando, no samba de raiz; e, por último, a diferente forma de integração da mulher: enquanto que no samba de raiz elas participam juntamente com os homens, no pagode, a estratégia de inserção foi apoiar-se num grupo exclusivamente feminino, conforme descreve uma das integrantes<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Eloísa C. Gonzaga. Há seis anos pastora da *Embaixada Copa Lord* e vocalista do grupo *Os Novos Bambas*.

<sup>25</sup> Jandira, vocalista, percussionista e compositora do grupo *Um Bom Partido*. Atuou como pastora da *Embaixada Copa Lord* em anos anteriores.

<sup>26</sup> Esse dado sobre a sexualidade dos integrantes não foi publicado em seu trabalho, mas confiado a através de contato pessoal. As integrantes do grupo *Entre Elas* também não souberam indicar nenhuma outra mulher fora de seu grupo que estivesse fazendo pagode na cidade.

No caso do pagode é difícil a mulher estar no meio, nos instrumentos. Tá mais no público, dançando. Mas no meio ali da percussão é difícil conquistar um espaço no meio dos homens. Às vezes eles são muito machistas. Mas como a gente é tudo mulher, a gente não precisou estar no meio deles, a gente não precisou tocar com eles, a gente conseguiu tocar entre a gente. Agora se fosse pra tocar no meio deles, seria mais difícil a aceitação.<sup>28</sup>

Quanto aos grupos de raiz, o acesso à mulher parece ser mais democrático, entre outras razões, devido ao seu caráter familiar. Os dois grupos em questão se desenvolveram em reuniões de família, “no fundo do quintal mesmo” conforme descreve Jandira<sup>29</sup>, uma das fundadoras do *Um Bom Partido*. O mesmo é percebido por Fujii (2002) em seu trabalho sobre o grupo *Os Novos Bambas*. Ainda hoje, depois de anos de formação, diversos integrantes possuem algum tipo de relação de parentesco. Suas apresentações musicais costumam serem marcadas pela forte presença de amigos, familiares, membros da comunidade, sambistas, sempre num ambiente fraterno e informal. Talvez, por esta razão, por esse caráter familiar, nenhuma das entrevistadas afirmou perceber qualquer tipo de preconceito contra elas neste ambiente musical devido à sua condição de gênero. Por outro lado, percebemos que a maioria dos grupos de pagode da região, inclusive o *Entre Elas*, possuem uma relação menos voltada ao familiar, ao comunitário, e mais direcionada ao aspecto comercial. Suas apresentações costumam ter um caráter profissional, onde a intimidade com o público é menor, caracterizando-se mais na condição de fã /ídolo.

Curiosamente, todas mulheres entrevistadas deste grupo afirmaram perceber preconceito, principalmente por parte dos contratantes, embora este não se dê explicitamente.

Não podemos dizer: ‘ah, sofremos preconceito!’, mas assim, um certo receio, eu vou te dizer que a gente sofre bastante. Questão de chegar pra tocar e todo mundo ficar parado, esperando pra ver se realmente sabiam tocar. [...] Em casa noturna é assim, os caras querem que a gente toque mas falam: ‘ah, queria ver vocês tocar antes’.<sup>30</sup>

Contrapondo esses dois segmentos, podemos dizer que o samba de raiz reflete o ambiente da ‘casa’, o familiar, o privado, enquanto que o pagode, o ambiente da ‘rua’, o público. Historicamente, ao longo de vários séculos, a ‘casa’ foi o espaço destinado às atividades femininas, enquanto que a ‘rua’ foi consagrado como espaço masculino. Esta característica vincula a participação da mulher a uma ordem moral e social

---

<sup>27</sup> A escassa presença de mulheres no pagode em Florianópolis não parece não parece algo tão surpreendente se comparado à tendência nacional. Grupo de grande sucesso, como Raça Negra, Negritude Jr., Revelação, Gerasamba, Exaltasamba, Katendê, Só pra Contrariar, para citar alguns poucos, são formados exclusivamente por homens. Não me vem à memória uma mulher sequer atuando neste meio. Diferentemente do movimento pagode dos anos 80 onde, embora ainda minoria, mulheres frequentemente se destacavam nas práticas musicais, como por exemplo, Beth Carvalho, Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão, Alcione, Elza Soares, Eliane Machado, para citar algumas.

<sup>28</sup> Priscila Rangel Link, percussionista do grupo *Entre Elas*.

<sup>29</sup> Jandira, vocalista, percussionista e compositora do grupo *Um Bom Partido*.

<sup>30</sup> Elisa Rebelo, empresária do grupo *Entre Elas*.

conservadora que ainda opera a distinção entre feminino e masculino atribuindo para o primeiro o espaço privado e para o segundo o espaço público. Roberto M. Moura (2004) explora essa dicotomia casa/rua em sua pesquisa sobre o samba carioca, o que contribuiu para esta reflexão sobre as relações de gênero.

Quando digo então que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas, dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (Damatta, apud Moura, 2004: 29).

Neste sentido, o pagode se apresentou como o universo mais masculino do samba, apesar de ser um fenômeno mais recente, tendo surgido em uma época na qual as mulheres conquistaram mais espaço de atuação na sociedade e nas práticas musicais. O pagode veio reestruturar as relações gênero dentro do mundo do samba, pois a participação feminina aparece aqui como exceção e, talvez por isso, a alternativa encontrada pelas musicistas locais tenha sido a formação de um grupo exclusivamente feminino, único na região.

O samba de raiz aparece como um espaço mais democrático no que se refere à participação e aceitação da presença feminina. Apesar de sua prática remeter à tradição e ao passado, lembrando assim de uma época de maior opressão às mulheres – por vezes, contendo nas próprias letras dos sambas um discurso que coloca a mulher numa condição subalterna –, há um espaço aberto para elas circularem nas mais diversas funções musicais. Diferente do pagode, o samba de raiz não promove uma reestruturação nas relações de gênero, pois a participação feminina no samba sempre existiu, embora em menor proporção.

Já a escola de samba refletiu as relações típicas de uma instituição social, neste caso, uma “escola”. Ao apresentar uma concentração feminina em torno do naipe dos chocalhos, a bateria da escola reflete as segmentadas relações entre os indivíduos, relações que são perpetuadas por diversas instituições como escolas, igrejas, empresas e órgãos públicos, as quais comumente separam indivíduos por faixa etária, gênero, raça, classe.

### **Considerações finais**

Refletir sobre as relações de gênero num universo tão amplo como é o *mundo do samba* nos conduziram a discutir questões como: as diferentes formas de inserção das mulheres nos diversos territórios promovidos por esta manifestação; os papéis assumidos por elas neste processo a partir de sua condição de gênero; as causas de sua possível invisibilidade neste movimento; e, os motivos que levam à sua reduzida participação em determinados espaços e/ou funções. Neste sentido, compreendemos que as relações de gênero no interior desta cultura musical não se apresentam de forma estática, mas sim em constante processo de reformulação. Por trás de seus depoimentos, suas práticas políticas, sociais e artísticas percebemos que as mulheres musicistas se articulam no sentido de estabelecer novas relações de poder no movimento, embora sua atuação não se caracteriza necessariamente como uma prática de resistência ou incorporação

ideológica. Por outro lado, a crescente participação das mulheres neste meio musical precisa ser acompanhada também de uma crescente visibilidade nos estudos acadêmicos sobre essa produção cultural, o que ainda continua sendo pouco pesquisado, apesar da reestruturação e conquista de diversos espaços por parte do contingente feminino.

### Referências Bibliográficas

ALI NA ESQUINA. Direção: Graziela Storto e Rita Piffer. Produção: André Barbosa e Cristine Corrêa. Produção independente. DVD (1h30min), 2006.

ARAÚJO, Samuel. “Brega, Samba, e Trabalho Acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia”. *Revista Opus* n. 6. out. 1999. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/opus6/araujo.htm>>

\_\_\_\_\_. “Relações Musicais entre a África e as Américas no Samba Carioca”. In: *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. (orgs) ARAÚJO, S; PAZ G; CAMBRIA V. Rio de Janeiro: MauadX: FAPERJ, 2008, p. 181-185.

BELTRÃO, Synval. *A Musa-Mulher na Canção Brasileira*. Ed. Liberdade, SP, 1993.

BERNARD, C. *O bê-á-bá das escolas de samba*. Florianópolis: Diálogo Cultura e Comunicação, 2001.

BLUMENBERG, Alberto Henrique. *Quem vem lá?: a história da Copa Lord*. Florianópolis: Garapuvu; 2005.

COSTA, Neusa Meirelles. *A mulher na música popular brasileira*. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0401/0405.html>>. Acessado em: 02/10/2006.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FUJII, Ricardo Massao. *Os Novos Bambas: continuidade da música popular no morro da caixa d'água*. 2002. 58 p. Monografia (Graduação) Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2002.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. “Relações de gênero e rock’n’roll: um estudo sobre bandas femininas de Florianópolis”. In: *3º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero – Redações e artigos científicos vencedores – 2008*. Brasília: Presidência da República. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, p. 134-148, 2008. Disponível em: <[http://www.cnpq.br/premios/2007/construindo\\_igualdade/pdf/3\\_premiacao.pdf](http://www.cnpq.br/premios/2007/construindo_igualdade/pdf/3_premiacao.pdf)>.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Gênero, violência e poder na prática musical das mulheres rappers do Morro da Caixa d'Água, Florianópolis, SC. In: CONGRESSO ANPPOM XIX. Curitiba. *Anais*. UFPR. 2009.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Samba e Relações de Gênero na Ilha de Santa Catarina. In: *4º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero – Redações e artigos científicos vencedores – 2008*. Menção Honrosa. Brasília: Presidência da República. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, p. 134-148, 2008. Disponível em: <[http://www.cnpq.br/premios/2007/construindo\\_igualdade/pdf/3\\_premiacao.pdf](http://www.cnpq.br/premios/2007/construindo_igualdade/pdf/3_premiacao.pdf)>.

GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de Gênero e Sexualidade. *Revista Antropologia em Primeira Mão*. PPGAS/UFSC, 1998.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *Comunidade Rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre sociabilidade e concepções musicais*. 2007. 142p. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. 2007.

LEITE, Ilka Boaventura. As Classificações Étnicas e as Terras de Negros no Sul do Brasil. In: *Terra de Quilombos: Caderno da Associação Brasileira de Antropologia*, v. 1, p. 111-119, 1995.

LIMA, Mariana Semião de. *Rap de batom: família, educação e gênero no universo rap*. Dissertação (Mestrado) da Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas: SP, 2005.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. O pagode dos anos 80 e 90: centralidade e ambivalência na significação musical. *Revista Em Pauta*, v. 13, n. 12, p. 89-111, 2002.

MATOS, Maria Izilda S. Sensibilidades feminina: poética e música em Dolores Duran. *Revista Labrys: estudos feministas* n.5, Jan-Jul 2004.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. *Mulheres no hip hop: identidade e representações*. Dissertação (Mestrado) da Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas: SP, 2006.

MENEZES BASTOS, Rafael. A Origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o Feitio de Oração de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Música?). *Série Antropologia em Primeira Mão*, n°. 1, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 1995.

MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NETO, Paulo Cordeiro de Oliveira. A pura cadência da Tijuca: um estudo sobre a organização social através da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Tijuca. *Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais*. IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v.2, n.1, mar. 2004, p. 21-30. Disponível em: <<http://www.habitus.ifcs.ufrj.br/2paulo.htm>>.

OLIVEN, Ruben George. A sociedade no princípio deste século vista através da música popular brasileira. In: *Entre a Europa e África: a invasão do carioca*. (Orgs) LOPES, Antonio Herculano. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p.99-109.

PARANHOS, Adalberto. Além das amélias: música popular e relações de gênero sob um regime ditatorial. VII Congresso Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana. Mesa 25 Tema III: Gêneros musicais e relações de gênero. 2006.

PEDRO, Joana Maria. *Mulheres honestas e mulheres faladas: uma questão de classe*. Florianópolis: ed. UFSC, 1994.

PEREIRA, Airon Alisson. *O "samba moderno" e o pagode romântico em Florianópolis: história, bandas e características*. 2007. 62 p. Monografia (graduação)

Curso de Licenciatura em Música. Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina. 2007.

PRASS, Luciana. *Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. *A Musa sem Máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira*. Editora Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro, 1992.

SILVA, Áurea Demaria. *No balanço da “Mais Querida”*: música, socialização e cultura negra na escola de samba Embaixada Copa Lord – Florianópolis (SC). 2006. 182p. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Estadual Paulista. 2006

SOUZA, Ângela Maria. A globalização do movimento hip-hop: estabelecendo relações de consumo e gênero. *Fazendo Gênero 7. Anais*. ST.43 Corporalidade, Consumo, Mercado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

TRAMONTE, Cristiana. *O Samba Conquista Passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba de Florianópolis*. Florianópolis: Diálogo, 1996.

TROTTA, Felipe da Costa. Juízos de valor e o valor de juízos: estratégias de valorização na prática do samba. *Revista Galáxia*, n. 13, julho de 2007.

VEIGA, Ana Maria. Mulheres em Rádio e Revista: Imagens Femininas na Época de Ouro da Música (Rio de Janeiro 1930/1945) 216p. 1º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero – Redações e trabalhos científicos monográficos vencedores, 2006, p.32-63.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: 6 ed. Jorge Zahar, 2007.

VIANNA, Leticia C. R. *Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.