

# Dossiê Antropologias em Performance II (segunda parte)



Organizadores

Evelyn Martina Schuler Zea

Luciana Hartmann

Scott Head

Vânia Z. Cardoso



# A aprendizagem no samba: notas para o estudo de intensidades numa iniciação à etnomusicologia

Ana Lucia Marques Camargo Ferraz<sup>1</sup>

Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil

*E-mail:* [analu01@uol.com.br](mailto:analu01@uol.com.br)

Resumo

Estudo a aprendizagem na música popular, no contato com jovens de classes trabalhadoras, moradores de grandes cidades que participam de rodas de samba. Um exame dos discursos sobre um modo de aprender particular “de ouvido”, que “tira a música”, nos expõe saberes e práticas mobilizados na performance de tais grupos, em sua prática de constituição do campo do samba “de raiz” ou “da velha guarda”. Uma etnografia do fazer musical localiza no canto e no ritmo um fazer que organiza encontros orgiásticos intergeracionais. Diferente das abordagens que pensam o samba em relação a sua ‘origem’ ou segundo a interpretação que visa caracterizar um *ethos* formador de identidade nacional, viso proceder a uma escuta que reúne na mesma categoria noções de tempo, corporalidade e força que marcam um fazer específico, experiências particulares do tempo.

Palavras-chave: Aprendizagem. Música popular. Memória. Samba.

*Abstract*

*Study learning in popular music, in contact with young people from working-class residents of big cities that participate in samba circles. An examination of the speeches on a particular mode of learning “by ear”, exposes the knowledge and practices mobilized in the performance of such groups in their practice of establishing the field of samba “root” or “the old guard”. An ethnography of music making is located in the corner and make a rhythm that organizes orgiastic intergenerational encounters. Unlike approaches that samba thinks about his “origin” or by the interpretation that seeks to characterize an ethos forming national identity and visual conduct a hearing noting intensities, greatness in the same category that brings together notions of time, physicality and strength that mark to a particular private experiences of time.*

*Keywords: Learning. Popular music. Memory. Samba.*

Apresento aqui uma primeira formulação através da pesquisa sobre a aprendizagem na música popular, a partir do contato com grupos de jovens músicos, oriundos de classes trabalhadoras e moradores de grandes cidades, que atualizam saberes e percepções apreendidos na prática da participação em rodas de samba. A composição dos repertórios musicais de tais grupos parte de uma pesquisa de registros do chamado samba “de raiz”, “de terreiro” ou da “velha guarda” em acervos e gravações da primeira indústria fonográfica carioca do início do século XX. Tais grupos produzem, eles próprios, metodologias para a organização de informações e composição de acervos particulares e a troca dos ensinamentos musicais, formando-se numa prática investigativa como pesquisadores informais que atuam na reinvenção da história do samba.

A rede de músicos, que mantém relações entre si em encontros esporádicos, na realização de grandes “rodas de samba”, parte de grupos menores que se encontram nas cidades de São Paulo, Porto Alegre (RS), Uberlândia (MG). Tais grupos configuram-se como redes de jovens autodidatas que intercambiam letras e gravações de músicas compostas por senhores compositores cariocas, de meados do século XX. Os sujeitos que estudo são, então, eles próprios, pesquisadores que aprendem com os mais velhos e atualizam uma memória da música popular.

Acompanho tais grupos há cerca de três anos e tenho, por ora, produzido, em vídeo, registros de seu trabalho com a chamada “velha guarda” do samba. Visam aprender músicas com os senhores compositores que viveram o momento de fundação das escolas de samba, sobretudo, do Rio de Janeiro e registram aquelas que, muitas vezes, não foram gravadas, valorizando esse universo. Atuam num campo de

reinvenção de uma memória do samba, na atualização da performance musical que visa “mostrar o que a velha guarda tem”.

Pensar o samba como forma histórica em disputa implica tentar compreender o que está em jogo nesse processo que nos é contemporâneo. Viso encontrar os saberes e as práticas mobilizados na performance de tais grupos, em sua prática musical e atuação na constituição contemporânea de um campo do samba “de raiz”, “de terreiro” ou “da velha guarda”, tal como eles o nomeiam.

Para dar conta de tal projeto, faz-se necessário encontrar uma posição teórico-metodológica de onde estabelecer relações com os grupos, relações com a música. Antes de mais nada, uma imersão na literatura etnomusicológica pode nos auxiliar a encontrar interlocutores que enfrentam desafios próximos. Pretendo tecer uma etnografia da prática de tais grupos a partir das categorias com as quais os jovens sambistas nomeiam e explicam o mundo. Recuperando essa história do samba, presente nas falas e no trabalho dos músicos, busco um paralelo na literatura e encontro um campo de forças que se mobiliza em torno de definições múltiplas do que seja esse gênero musical.

Aprendiz iniciante que sou, alfabetizo-me na linguagem do grupo conduzida por jovens que se posicionam num campo de disputas e por musicólogos e historiadores que narram versões do mito. Tateio o campo em debate e percebo que as discussões mais fecundas buscam pautar durações, uma rítmica, acentos distintos que caracterizam essa forma composta de diversas matrizes que tem se constituído há pelo menos um século e que se atualiza no agora da pesquisa etnográfica.

Enfoco, assim, o movimento de grupos de jovens que estabelecem relações intergeracionais na configuração de um campo da música. Tais grupos constituem o campo que nomeiam, quando executam novamente as canções localizadas nos acervos da indústria fonográfica do início do século XX ou nas biografias de sambistas produzidas por jornalistas e memorialistas; presentificam a história do samba no momento em que a roda de samba executa as canções.

Na *aprendizagem* do samba há um repertório já conhecido pelo grupo, aprendido na frequentação às rodas. Conhecem-se o andamento da música, a batida. A letra é importante para saber cantar e, entre músicos populares, é por aí que se aprende, cantando, memorizando

a melodia. As rodas de samba são encontros nos quais os músicos tocam, cantam, bebem, conversam, trocam ensinamentos e repertório e compõem. Ali, sobretudo, os músicos confraternizam-se de maneira orgiástica. A roda tem um movimento em que a energia mobilizada pelo coletivo vai crescendo, vira a madrugada e chega a um êxtase que, algumas vezes, é coroado com a improvisação no Partido-Alto. Nesse gênero musical, os tocadores se desafiam mutuamente, versando e cantando. Todos os músicos tocam e os versos são puxados pelos desafiantes.

É na frequência a esse tipo de encontro, em bares ou na casa de membros dos grupos, que esses jovens músicos dizem resgatar as lições dos sambistas de outros tempos. Há um tempo mítico afirmado em que se gerou a especificidade que é o samba. Além dos elementos de linguagem musical que precisaremos para compreender o modo como esse tipo de experiência busca se diferenciar de outros, há ainda um aspecto importante reivindicado pelos jovens músicos, uma espécie de ética, um pertencimento a um lugar considerado à margem, uma identificação com o “morro”, esse samba nasce numa comunidade de iguais. Busco reunir os elementos fundamentais na compreensão do que é que está em questão na produção dessa música particular, defendida, colecionada, buscada em acervos de gravações constituídos por pesquisadores ou folcloristas na primeira metade do século XX ou coletados em encontros com os senhores que participaram do momento fundador na história das escolas de samba cariocas, chamados de membros das “velhas guardas”.

Devo justificar meu recorte de pesquisa, compreender como se dá a aprendizagem do sambista, seu processo de formação, a partir de uma ausência que observo na bibliografia produzida nas ciências humanas que trata do tema. Essa literatura tem tratado do aspecto da circulação, do reconhecimento social às elaborações populares de origem afro-brasileira, tendo destacado a capacidade de alguns compositores se constituírem na arena pública e terem acesso às gravadoras, obtendo sucesso público, mais que isso, sendo transformados em ícones de identidade nacional.

Gostaria de permanecer num território mais localizado. No interior dos grupos que se reúnem para executar as músicas de que

gostam, na periferia das cidades, nos bares de frequência noturna, quando conseguem se profissionalizar como músicos, ou na formalização de grupos mais fechados, com o fim de gravar um disco ou fazer apresentações. Mas meu foco de interesse permanece num modo particular de lidar com o ritmo, de aprender o instrumento musical em espaços informais. Creio que os grupos de samba, disseminados entre as classes populares, são elaboradores de um modo de aprender particular que passa pelo corpo, pelo acompanhamento de um ritmo comum, pelo improvisado que se dá dentro de parâmetros previamente compartilhados, constituídos num patrimônio de canções e modos de desempenhar a música. Ingold (2007) afirma que performance e cognição estão intimamente ligadas. Para esboçar alguma compreensão possível sobre como é que se aprende em rodas de samba, devo recorrer ainda à minha própria muito inicial aprendizagem e à observação desses encontros de grupos de músicos. Localizo um foco: “A pulsação – corporal e musical – que nunca deve ser o signo de um signo: a intensidade não é expressiva”, diz Barthes (1990, p. 268). Numa roda de samba, todos vibram em conjunto, no plano das pulsações, constitui-se um coletivo.

### **A crítica e o campo**

A literatura tem destacado zonas de contato e múltiplas influências que compõem, na passagem para o século XX, o samba como gênero musical: o maxixe, o samba-chula, o batuque, o lundu, a polca, o choro (e essa lista poderia se estender enormemente), que conviviam não somente, mas, sobretudo, na capital carioca, no ambiente boêmio e doméstico que ia da casa da Tia Ciata ao teatro de revista, passando, em alguns casos, na sequência, para o rádio e as gravadoras. A produção de memorialistas, jornalistas e intelectuais sobre esse momento de formação vai construindo um discurso sobre o samba que o configura como gênero nacional.

Mas encontramos contradições na leitura crítica desse material, que aponta, por um lado, a relação dos sambistas com o Estado Novo e, por outro, a consolidação pública da figura do malandro. Tal contradição pode nos auxiliar a operar entre um processo de reconheci-



mento que implica uma institucionalização, como vemos por exemplo no estudo de Bessa (2010) sobre a trajetória de Pixinguinha ou na história da institucionalização das escolas de samba como espaços de organização popular que vão se inserindo no mercado do espetáculo associado ao turismo no Rio de Janeiro; e, por outro lado, no reforço da figura do malandro, que, esquivo ao trabalho, amigo da viola e da cachaça (Sandroni, 2001), figura tanto na literatura como nas canções como representação associada ao mundo do samba.

Mas antes mesmo do governo populista de Vargas, as letras enaltecem os governantes e marechais da Primeira República. Na obra de Eduardo das Neves, por exemplo, o modo de operar do compositor incorpora os acontecimentos recentes, como fazia o teatro de revista ou o circo. Através dos dados biográficos de Eduardo das Neves, cantor de chula e palhaço, Abreu (2010) reconstrói um modo de fazer na produção de cultura de seu personagem. (O mesmo modo de produzir paródia, incorporando referências conhecidas do público, encontrei em pesquisa com a tradição popular do circo-teatro (Ferraz, 2010).) Naves (2010) lembra que “o procedimento parodístico” é recorrente no samba, assim como o humor e a sensibilidade para captar a linguagem corrente da cidade.

Em pesquisas que reconstróem a paisagem imaginada do morro do Salgueiro do início do século, encontramos a convivência no morro, as casas de macumba (Costa, 1984), o botequim... ou, na zona do mangue no centro da cidade (Franceschi, 2010), a zona portuária, como cenários em que habitavam os personagens de nosso mito fundador. O malandro, figura que aparece em alguns trabalhos que pretendem construir uma compreensão do mundo do samba na chave das representações, é lido aqui como máscara, como performance desempenhada em momentos do jogo de disputas por reconhecimento. Uma estética da malandragem é advogada e, paradoxalmente, se contrapõe à figura do cidadão do samba, Paulo da Portela, o professor do samba. Na pesquisa de campo que venho desenvolvendo entre músicos populares, tais imagens se atualizam e articulam disputas.

Mas a historiografia cristaliza uma oposição entre intérpretes que analisam o samba, do ponto de vista de uma “defesa da autenticidade

e valorização da tradição, por um lado, e a perspectiva da modernização, da incorporação de novas tendências estéticas”, por outro (Baia, 2011, p. 50). O principal argumento dos estudos sobre samba pensa a recepção dessa música pelas elites e a construção de uma ideia de brasilidade ou a construção de uma identidade nacional (Vianna, 1995). Na demanda por reconhecimento, de fato, há um esforço pelo acesso às gravadoras e ao rádio de parte do chamado “samba do morro”; no entanto, esse elemento não dá conta da sociabilidade que se estabelece em torno da música na formação de subjetividades e de uma linguagem.

Do ponto de vista musical, temos presenças sonoras que indicam relações de participação entre o samba como gênero musical e a música que se toca nos terreiros religiosos de matriz africana. Há a presença dos mesmos instrumentos de percussão, o agogô, por exemplo, em ambos os contextos. E, das rodas de choro, temos os instrumentos de harmonia, o violão, o cavaquinho e o violão de sete cordas. Essas participações fundamentais compõem esse território dinâmico em que se produzem discursos que disputam entre si.

Esse fato não é de modo algum casual, mas diz respeito às linguagens pelas quais os grupos sociais se expressam. É por essa razão que justifico minha perspectiva colada aos espaços em que essa linguagem está em processo de formação, de socialização. Busco então, na pesquisa, compreender o processo de elaboração dessa linguagem, de delimitação de um campo particular, para daí construir uma abordagem.

Um terreno com o qual o diálogo é fundamental é o da etnomusicologia, sobretudo o de uma etnografia da música. Ali, encontramos reflexões acerca das características particulares do fazer musical. Beth Travassos (2010, p. 20), na análise dos cocos de embolada, afirma “notar em que medida os aspectos performativos (que integram a dimensão pragmática) são relevantes na poesia cantada – e não apenas falada ou escrita”. Depois de analisar as letras dos cocos, discute os aspectos da linguagem musical. A embolada é disputada em “semi-colcheias rebatidas” em “paralelismos verbais” que fazem a língua operar em “balamentos que se projetam e atrapalham o parceiro rival” (Travassos, 2010, p. 31). Listas em *motum perpetuum*, melodia ritmizada

consonantal que interage com os pandeiros. Mais que representação, o coco hipnotiza quem ouve e protege quem canta pela desestabilização entre som e sentido. Elementos de linguagem estão imbricados na performance de modo indissociável. Finalmente, a autora relaciona jongo, coco e samba-chula do recôncavo baiano pela característica da “amarração”, desafios cantados que ainda precisamos ouvir com mais atenção, diz ela. Aprendendo a ouvir, tomar a música, ela mesma e a sua execução, como fonte, como performance.

No nosso caso, temos grandes reuniões de jovens que, em seu processo de socialização, aprendem uns com os outros, vibram em conjunto, bebem, afirmam-se e rivalizam entre si. Os grupos se reúnem para criar uma atividade em que se recomponha um coletivo de execução de referências compartilhadas para comemorar, reunir-se, lembrar-se das “brasas” quentes da velha guarda.

Embora todos os membros do grupo exerçam outras atividades, a perspectiva da profissionalização está colocada. Tais processos implicam o reconhecimento da riqueza cultural das produções “do morro”, uma produção que se afirma de classe e étnica. A disputa por visibilidade e reconhecimento explica todo um sistema de rivalidades entre os grupos; parece-me importante situar que esse processo se dá no momento em que um discurso sobre a possibilidade da ascensão social está colocado de modo complexo e contraditório para as classes trabalhadoras brasileiras desde a última década.

Podemos ler aqui, ainda, um processo de individualização em curso. Na perspectiva da profissionalização, na gravação de CDs, em contratos com casas noturnas, na composição de grupos com o fim da apresentação, vai se afirmando um processo que transparece na vida dos grupos organizadores de “rodas de samba”, nos lugares de liderança ou num colecionismo a partir da pesquisa de repertórios – quando se trazem para o grupo as “brasas” encontradas em acervos ou no contato com os senhores compositores, reafirmando o lugar do pesquisador que por aí se distingue.

Mas a performance musical exerce efeitos sobre músicos e audiência, sobretudo na afirmação da potência do corpo que toca, canta, dança. Na roda se dão a mobilização de novas energias, a elaboração

de valores a partir da experiência. A frequência às rodas ensina a compartilhar uma série de atividades, uma corporalidade que ecoa a síncope em modos de dançar, nas festas, num modo de alimentar-se e beber. Outras esferas da vida estão relacionadas com a música, uma religiosidade, laços familiares que vão sendo tecidos em tais encontros.

Nas rodas de samba, o princípio que rege a música, a síncope, que une unidades de tempo se dá não somente em uma música, mas também entre as músicas que se seguem em uma roda de samba. Entre músicas muda o tom, mas a cadência se mantém, o que confere o tom orgiástico à experiência da roda, em que se permanece tocando por horas, muitas vezes sob difíceis condições, às madrugadas, em espaços apertados ou nas ruas, conduzidos pela música.

Devo, então, estudar as categorias da musicologia, assim como as teorias nativas de música e sociedade, que, nesse caso, são apropriadas, debatidas e ressignificadas. Aproximando as abordagens que analisam a *performance* e seu contexto, e as que refletem sobre o “*idioma musical*”, em suas unidades e regras, temos que “a música pode transmitir uma extensão de intensidades” (Seeger, 1992, p. 22).

Para descrever a roda, teríamos: surdo, tamborins, cuíca, pandeiro, prato e faca, reco-reco, agogô, repinique e violão, cavaquinho e violão de sete cordas, mas a composição dos instrumentos pode variar. Pode-se observar a conversa entre eles, e há ainda afinações diferentes para os mesmos instrumentos. Cavaquinhos tocam melodias diferentes, com timbres distintos, configurando uma polirritmia. Ouço conversas entre músicos, entre instrumentos, entre corpos.

O grupo Glória ao Samba, de São Paulo, começa buscando contactar antigos compositores do GRES Salgueiro. Os jovens convidam alguns senhores para um encontro, velhos compositores, que não se viam há muitos anos. Tendo localizado algumas músicas compostas por eles, preparam-se para tocar suas “brasas”, como dizem, no encontro. Essa primeira experiência marca a formação do grupo e delimita seu objetivo: glorificar o samba composto pelas “velhas guardas”. Atuam na organização de repertórios, reunindo músicos paulistas, mineiros e gaúchos na aprendizagem das canções, para estabelecer diálogos mediados pela música; produzindo encontros orgiásticos intergeracio-

nais, homenagens. Jovens confraternizam com senhores compositores a partir do trabalho de recuperar músicas que há muito tempo não se ouvem. Querem aprender.

Outra trajetória interessante é a do grupo que reúne jovens paulistas, o Batalhão de Sambistas, liderado por Tuco, que gravou, no último ano, seu primeiro CD. Nesse trabalho, composições antigas são apresentadas pelo intérprete e seu Batalhão, que conta as histórias de seu contexto de composição, reconstruindo o seu mito de origem. No *show* de lançamento do disco *Peso é Peso. Tuco e Batalhão de Sambistas*, o jovem conta a história das músicas, construindo as paisagens da memória do samba, atualizando história e adensando o seu papel enquanto músico-pesquisador.

Monarco, membro da Velha Guarda do GRES Portela, que participa do *show* de lançamento do disco, canta, em parceria, as músicas de sua composição. E diz: “*Esses meninos me ensinaram minhas músicas*”, explicando o “trabalho honesto” que os jovens realizam de “garimpem” músicas desse repertório esquecido. Em entrevista com Tuco, Monarco e Nelson Sargento, minutos antes do *show* do lançamento do disco *Tuco e Batalhão de Sambistas*, no Sesc Santana, em São Paulo, dizem:

*Monarco: A minha escola não liga pra Velha Guarda, mas a gente tem um baú que vale ouro! A gente chega lá eles já vão dizendo: “Ô, Monarco, você vai pra cidade? Arruma um carro pra levar o Monarco”. Eles querem é faturar. A cultura da minha escola de samba tá assim: eles nem ligam. A gente faz o nosso papel, a Velha Guarda, como dizia o Juarez Barroso: “somos vigilantes contra os perigosos desvios”.*

*Nelson Sargento: Quando eu conheci esses meninos, em Uberlândia, honestamente, eu não pensei que chegasse a tanto, mas depois eu comecei a acompanhar. Eles me deram uma camisa cor de rosa com nomes de todos os compositores que houve na Mangueira. Rapaz, tinha nome ali que nem eu tinha ouvido falar! Me afeiçoei a eles. É um trabalho muito bom, sério e histórico.*

*Monarco: Olha no peito dele é Caetano e Chico. Caetano foi o homem que inventou a águia da Portela.*

*Nelson Sargento: A Mangueira não fez o Centenário do Cartola. Então quando você vê esses meninos [agora eles já são adultos], nota a capacidade de vocês em buscar! Cantam um samba da Mangueira que eu nunca ouvi na vida. Como é?*

*Monarco: Tem um..., a segunda parte o Cartola vendeu. Alcides cantava na Portela. O Tuco me ensinou a segunda parte, a gente não cantava com segunda. A gente cantava com verso de improviso, não sabia a segunda parte.*

*Nelson Sargento: Cartola sempre fez a segunda parte dos sambas, embora no terreiro a gente fizesse de improviso.*

*Tuco: O trabalho que a gente fez foi, de certa forma, pegando um pouquinho dos sambas de cada escola: do Estácio, Ismael, Nilton Bastos, da Portela, do Salgueiro, do Noel Rosa de Oliveira, mapeei dessa forma, e esses sambas que a gente conseguiu com o apoio do Monarco, o próprio “Com o mesmo sangue na veia” [de Nelson Sargento]. No dia em que a gente se conheceu, você cantou esse samba. [diz a Nelson Sargento]*

*Monarco: Ele falou no nome de um injustiçado em quem ninguém fala. Você vê, todas as coisas do Ismael, com Nilton Bastos e Chico Alves. Mas ninguém se lembra de Nilton, foi um injustiçado...*

*Nelson Sargento: Conheci Tuco há anos atrás. Ver a juventude prestigiando a Velha Guarda é uma coisa muito boa.*

*Monarco: Fico feliz de ver um garoto lutando pra manter o samba puro. Olha só, ele me ensinou um samba meu! Isso é uma coisa interessante. “O secretário da escola”, música minha com Picolino. Eu sei dizer que eu estava num hotel em Santo André e ele apareceu lá: “Monarco e ‘O secretário da escola’?”. Cantamos, aí, quando chegou na segunda eu me engastalhei. E ele sabia! Vê que coisa interessante, ele tá com a cabeça fresca, é jovem...*

*Ensinei algumas coisas do baú nosso lá da Portela, que ele não sabia a segunda. Coisas do Chico Santana, até por telefone mesmo. No Rio, no teatro Rival, cantei com ele lá. Se não registrar isso vai se perder por aí. Fazíamos isso espontaneamente sem pensar em gravar, sem pensar em nada, não tinha essa coisa de gravar.*

*Sargento: Meu samba tem a minha cara. Não sei fazer um samba no estilo x. Faço o meu samba, se gostar, canta.*

*Monarco: Mostrei um poema do meu velho pai pra ele, ele botou música. Eu nem sabia. Eu queria, ela queria, eu fugia, ela chegava... [declama]. Isso é um poema de meu pai, que ele deixou pra mim num embrulhinho assim. Mostrei pra ele. Ele se interessou, musicou e gravou. Ele não canta sucessos, ele gosta da coisa verdadeira, ali, tranquila.*

*Sargento: E o prazer de registrar, levantar coisas que estavam quase perdidas. Devo dizer que botou também segunda parte num samba meu.*

Nessas falas temos a relação do jovem músico-pesquisador com os senhores compositores de outra geração, numa relação de mútua dependência e admiração. Retomando o cotidiano dos grupos de jovens sambistas, temos a elaboração de homenagens aos velhos compositores a partir dos repertórios buscados, disputados, tocados em tais eventos. Na Portela, diferentes grupos, oriundos de São Paulo, Uberlândia/MG, Porto Alegre/RS, reúnem-se para homenagear os velhos compositores, alguns já falecidos. Na casa de Dona Nenê, esposa do falecido Manacéia, no bairro de Osvaldo Cruz, em outubro de 2010, os jovens fazem uma roda, cantando novamente sambas que há muito não eram executados.

Depois, realizam uma série de homenagens a Chico Santana, reunindo-se, em Uberlândia (julho de 2011), depois em São Paulo (setembro de 2011), em Mauá/SP (outubro de 2011) e, após, na Portelinha (novembro de 2011). Na data do aniversário de Chico Santana, reúnem-se em Osvaldo Cruz, zona norte do Rio de Janeiro, e tocam as composições do compositor. O contato com os sambistas idosos, com os intelectuais que estudam a história do samba e entre grupos de jovens músicos pesquisadores se dá intensamente em tais momentos. O improviso no *Partido-Alto* costuma encerrar tais encontros de modo orgiástico, em alta noite. Há alguns anos, o filme *O mistério do samba* fez o mesmo movimento de busca, entre os senhores e as senhoras da Portela, das canções esquecidas, guardadas nas caixas de sapato, gravadas em fitas cassete, ouvidas na infância da filha de Manacéia. Como podemos ver aqui: <<http://vimeo.com/channels/filmeetnografico#32687324>>.

A pesquisa parece nos fazer operar uma contradição entre ética e vibração. Retomando o material e as histórias ouvidas em campo, as paisagens imaginadas que circulam entre os membros do grupo, as letras das canções, as histórias das músicas, narradas como uma riqueza que se compartilha e se disputa, levam-nos para o caminho de configurar um *ethos*. Mas, ao mantermos o foco no processo, na aprendizagem do músico, que se dá na roda de samba, reencontramos as dimensões da vibração, do encontro orgiástico mediado pelo som. Talvez tais dimensões não se oponham na compreensão do que está em questão para tais sujeitos e possamos afirmar aqui uma *ética da vibração*.

Como vimos, o ritmista conhece as canções que acompanha de um repertório compartilhado pelo grupo, canções ouvidas em casa com os pais ou nos bares em que grupos de homens batucam e cantam. A letra é fundamental nesse primeiro processo de memorização. Tais músicos não partem da leitura da notação musical e se chegam a ela é devido ao seu processo de pesquisa, quando se encontram partituras publicadas em livros ou em arquivos (discotecas, filmotecas, MIS, Biblioteca Nacional, IMS, entre inúmeros outros acervos).

Tocar a música, então, é algo que demanda um saber, reconhecer células rítmicas e reproduzi-las no seu instrumento. Para tocar de ouvido e improvisar, é preciso antes de mais nada ter uma intimidade com o seu instrumento, conhecer o braço do instrumento, no caso do violão. Cirino (2005) diz que o músico popular é intérprete e criador, deve conhecer a música e rerepresentá-la a cada performance; ele é compositor e intérprete.

Juninho Alves, membro do grupo Glória ao Samba, jovem que aprendeu a tocar violão com o seu pai e deu aulas de violão na Igreja de seu bairro na periferia de São Paulo, depois, ouvindo samba, faz a eleição do violão de sete cordas e vai-se profissionalizando na frequência às rodas de samba, na participação nesses grupos. Ele comenta seu aprendizado:

*O músico vai na roda de samba e aprende samba. Tem muito samba que o cara nunca ouviu, ele aprendeu na roda de samba. O cara que toca instrumento de percussão também, geralmente é essa coisa mais espontânea, o cara pega o tamborim, pega um outro instrumento... O cara aprende vivendo, aprende ali com o dia a dia. Aprende no boteco, aprende cantando. Onde tiver um samba o cara se encosta, aprende a letra, canta junto.*

*Mas, cada vez mais, tem gente que está se propondo a se dedicar. Ôpa, espera aí! Quem é que está tocando o tamborim? Eliseu, Luna e Marçal, esse trio de tamborins que gravou durante as décadas de 60 e 70. Uma trinca de tamborins que eles gravavam fazendo uma polirritmia. Cada um com uma batida diferente, mas era muito casado, era uma coisa bem pensada, bem organizada. Eles tinham o ritmo dentro de si, um entrosamento, tanto que gravavam direto em estúdio. São as principais gravações, referências, não só no tamborim, mas percussão em geral. Marçal gravando cuíca no disco do Cartola, entre outros. Estavam sempre envolvidos em gravações de sucesso, Clara*



*Nunes, Alberto Ribeiro, João Nogueira, intérpretes mais famosos da época. Antes também já tinha Bucy Moreira, Arnô Carnegal, uma geração antes, o próprio Bide, também, gravavam tamborins nas décadas de 30 e 40. E o tamborim que dava a base da síncope do cavaquinho e até do violão, mesmo. [Toca]*

*Dinho e Meira, dois grandes violonistas, sacando como o tamborim é determinante na levada do violão do samba, [toca] eles começaram a, cada vez mais, preencher para que o som ficasse mais casado com toda essa batucada volumosa que tinha, que é característica de alguns discos, principalmente de um samba de terreiro que tinha mais preenchimento, mais instrumentos participando. Ao passo que se você pega o regional, o choro, é mais voltado para o instrumento harmônico, com menos instrumentos de percussão.*

*E como harmonizar isso? Como a música brasileira trabalha com essas cadências, que estão em toda música popular, música negra? A gente chama de um termo comum, uma gíria do samba, é o 'quadrado'. O 'quadrado do samba' é uma cadência que você usa, geralmente que você usa em todas as músicas. O violão vem fazendo alguns clichês. [toca] O fraseado do violão, o quadrado do samba. Você quer que fale alguma coisa do ponto de vista teórico? O outro termo que a gente usa é o 2, 5, das músicas populares. [...]*  
*Acredito que o músico que se propõe a ouvir e a reproduzir, que tem um ouvido, que tem essa sensibilidade de ouvir e sentir, escutar uma nota e localizar ela aqui [no braço do violão], tem muito mais versatilidade que o músico que se condicionou a ver a nota numa folha, a trabalhar com o que está predeterminado, ele não ousa criar nada. (Juninho Sete Cordas, São Paulo, 2011)*

O aspecto da aprendizagem prática na participação na roda é sublinhado por Juninho Sete Cordas. Neder (2001, p. 125) menciona, num estudo sobre a aprendizagem no jazz do Sul dos Estados Unidos, esse aspecto da socialização que vai se dando desde a infância, ouvindo os pais cantarolarem, nos cultos, com a intensidade emocional mobilizada pelas performances religiosas, trocando discos, até a aquisição do primeiro instrumento (saxofone, tuba, bateria), o exercício da capacidade improvisatória “do jazzista em formação, que deve estabelecer uma interação harmônica entre ouvido, aparelho motor e instrumento, o que exige treinamento avançado – e o uso da lógica”.

Sublinhando sua capacidade como pesquisador, o jovem músico narra a opção pelo seu instrumento, mas, para fazer isso, conta a história do choro no Brasil:

*Na história do violão no choro, o flautista, [isso pensando em 1800 e alguma coisa – bem no começo da atividade dos músicos no Brasil] os melodistas geralmente tocavam flauta ou algum instrumento de sopro, clarinete também. O violonista ia pegando de ouvido, ia caçando no braço do violão. A primeira referência que ele tinha, ele ia procurando uma melodia, achava algum baixo, alguma nota grave. Surgiu essa coisa: “Fica legal isso, esse contraponto, para dialogar com uma melodia principal”. Foi chamado baixaria – fazer uma resposta para uma melodia que vem e construir uma outra. Esse contraponto que o baixo faz, essa melodia que ele fazia para dialogar com a melodia principal, foi chamado baixaria.*

*O próprio Pixinguinha na década de 40 pegou um outro flautista Benedito Lacerda e gravaram boa parte do repertório dele. A melodia vinha da flauta, o Pixinguinha fazia uma intervenção com a melodia em terças ou em baixarias. E o Dino, tinha outros na Regional de Benedito Lacerda, mas ele foi o principal, junto com Meira, gravavam, tocavam com o Pixinguinha. No século XIX, outros violonistas, que já vinham tocando, o irmão do Pixinguinha, China, fez parte desse período inicial dessa parte antiga do Choro. Dino, um pouco depois, absorveu essa escola das rodas, dos discos e pegou mais influência com o Pixinguinha, que era um arranjador que fazia isso, contrapor as melodias.*

*São dois pioneiros no violão de sete cordas: o Tuti e o China. Os violonistas viram essa necessidade de fazer essas baixarias, de trabalhar com o grave como ponto de partida principal, meio que em consequência disso. Constrói uma frase aqui [no braço do violão] e, depois, a harmonia vem junto. Mas a gente sempre está pensando o fraseado.*

*É esse caminho que a gente vai ouvindo nos discos. A principal escola é escutar: “o que ele está fazendo?”. O acorde, aprender os clichês, as frases mais comuns que a gente escuta nas músicas. Dino deu uma roupagem mais nova, pega a influência do Pixinguinha e deixa uma coisa mais sólida, mais definida e o violão fez sucesso. Você pega o disco do Cartola, por exemplo, o violão do Dino está bem marcado, bem alto, deixa a música bonita, dá um recurso bonito. Inclusive no samba também tem esse preenchimento, uma conversa com a melodia que está sendo cantada.*

*Eu, quando ouvi o disco do Cartola, com essa música aqui chamada Disfarça e chora, que tem essa introdução. Mas eu não vou cantar, né? Chora, disfarça e chora [toca]... Eu escutava esse ritmo, essa puxada que esses vilões faziam, essa divisão que eles usam, influenciados muito pelo tamborim, né? E eu falava: “Nossa o que é isso?”. Eu prestava atenção, essa nota grave e vi que o violão [que eu tinha] não tem essa nota aqui. Aí fui me envolvendo cada vez mais, comprando CDs, comprando discos, indo em sebos, indo em rodas e vendo outros violonistas. Vi que... Falei: “Eu gosto disso aí realmente”. Peguei o violão e tudo o que apareceu eu fui tirando, e com isso você vai transformando o seu vocabulário de frases [toca]. Pega os clichês e de acordo com as circunstâncias vai trabalhando em cima disso.*

O jovem músico segue discutindo os aspectos da linguagem específica que funda nosso campo de práticas, aproxima samba e choro e apresenta seus espaços de aprendizado: a escuta, a roda de samba e tocar na noite, onde aquele que não conhece ‘caça’. Mas é significativo o modo como ele recorre à narrativa da história da música, que reconstrói, a partir de seu interesse em pesquisar, a sua própria história de relação com os instrumentos e com o gênero musical.

*Tem um outro instrumento [pega o cavaquinho, toca, afina]. Cavaquinho também é um instrumento que eu gosto muito, em que me aventuro um pouco, gosto de tentar sugar um pouco o jeito que cavaquinistas palhetavam, cada um com uma maneira bem distinta. Só pra citar dois nomes que ficaram mais conhecidos, Jonas e Canhoto, dois cavaquinhos que trabalharam intensamente no choro e no samba, quase na mesma proporção. Outro que eu gosto de citar é o Mané do Cavaquinho, que pegou, com um pouco mais de preenchimento, um jeito mais moderno de tocar. Parece que ele pegou o jeito do Canhoto de tocar. Outro é o Carlinhos, um cavaquinho bem swingado, que ele afinou em bandolim, que dá uma sonoridade de um grave extremo e um agudo extremo, que dá uma tectura maior.*

*O cavaquinho é um instrumento meio marginal que tem poucos métodos, poucas pessoas se dedicam a passar isso de uma maneira mais concreta, de modo mais teórico, com o fundamento da palhetada. Você pega outros instrumentos têm citações, de métodos, livros e peças... Um grande nome é o Waldir Azevedo, o maior solista, o maior compositor pra cavaquinho é o Waldir Azevedo. Os cavaquinistas às vezes não sabem o nome de um*

*Jonas, de um Carlinhos. Claro que existe gente que vai atrás, pesquisa. O violão, não, tem mais compromisso.*

*Vou tocar uma coisinha aqui, chega de papo: [toca O brasileirinho]. O brasileirinho, de Waldir Azevedo. O chorinho. Diz a lenda que ele estava trocando as cordas do cavaquinho, afinando as cordas ele começou a improvisar, aí saiu a primeira parte, uma brincadeira que mudou a vida dele. Além de ser o maior solista de choro, é o mais bem-sucedido.*

*O samba e o choro têm uma origem bem próxima, vieram do mesmo ambiente. O samba é mais afro, veio dos cânticos dos africanos, o canto, o batuque, festa religiosa... Os instrumentos percussivos têm influência nisso. Bem nos primórdios da história toda, a maneira de tocar uma polca, até a própria valsa, já tem um balanço, uma dança diferente, essas polcas eram abraçadeiras porque os pianistas davam uma interpretação. Não tinha disco, até os flautistas separavam uma melodia de uma polca... O choro vem disso, desse fraseado ser mais chorado. Tem coisa do fado, esse bandolim, bem choroso... O samba, essa necessidade de cantar, colocava letra nessas melodias, as modinhas das serenatas, os boêmios se reuniam pra tocar violão e cantar. O choro é o pai de toda a história, o choro foi mais comum, é o que se tem notícia. O samba foi chegando aos poucos, quando virou o século, o negro, com mais liberdade... Esse outro movimento era mais embranquecido, mais europeu, elitizado, a modinha é mais poética, com letras complexas. Outro polo importante é a casa da Tia Ciata, os negros com um pouco mais de autonomia formaram a Pequena África. Dizem que conviviam no mesmo ambiente: na sala, o choro, na cozinha, o samba e, no quintal, a macumba. Mas os chorões iam, tocavam choros e iam pro samba. É bem próximo, os dois são ricos da mesma maneira. (Juninho Alves Sete Cordas, São Paulo, 2011)*

Enfatizando o samba como forma particular e dinâmica, como diferença, como linguagem que articula e forma subjetividades, viso aos saberes mobilizados em tais processos. No samba ou no choro, improvisa-se a partir de um rol de possibilidades prescritas. A improvisação se dá a partir de padrões. O *quadrado do samba* organiza, para o violão e o cavaquinho, a combinação de acordes em sequências. O músico popular afirma uma noção de criatividade, mas, segundo uma concepção específica, a harmonia acompanha improvisando dentro de regras claras incorporadas. O violonista segue explicando um modo de fazer:

*O quadrado, apelido carinhoso que a gente dá pra essa cadência, é o feijão com arroz da jogada. Mas existem outros caminhos também, que é uma preparação para o quarto grau que é chamada de "subida". Na roda de samba o cara fala o tom e quem está acompanhando caça, ele presume que você conheça o samba e, se não conhecer, você caça. Na harmonia você tem possibilidades, caminhos que vão dar no mesmo lugar, e se você tiver bom senso, criatividade, vai soar bem. No mínimo tem duas maneiras. Outra possibilidade em comum que as melodias do samba pedem é essa aqui: [toca] Voltou para o quadrado de novo, é só preparação para o quarto grau. (Juninho Alves Sete Cordas, São Paulo, 2011) [Ver Figura 1 – O quadrado do samba.]*

Sequência do Samba (I)

I	IV <sup>7</sup>	II <sup>m</sup>	V <sup>7</sup>
C	A7	Dm	G7
D	B7	Em	A7
E	C#7	F#m	B7
F	D7	Gm	C7
G	E7	Am	D7
A	F#7	Bm	E7

A

Sequência C (Dó maior)

popolar quadrado de C.

Solidez

B

Figura 1 – O quadrado do samba

Notas: A: Sequência do Samba, escrita por Juninho Sete Cordas.

B: O quadrado do samba – cavaquinho (pauta desenhada por Paulo Mathias na explicação das sequências a partir das quais se improvisa na roda de samba).

### Comentando a participação do violão na roda, diz:

*A harmonia está relacionada com o acompanhamento de uma melodia. O contraponto vem para harmonizar alguma coisa. Na teoria se diz função melódica e função harmônica. O violão de sete cordas usa a voz do contraponto pra trabalhar com um acorde. O baixo é um guia. Nesse violão do choro, o baixo está sempre mudando. Ao passo que, na bossa nova, você reduz tudo isso, não vai fazer tanta variação, só pra dar o exemplo de outro*

*tipo de violão. O contraponto tem predominância. Não preciso fazer contraponto com frases, só com inversão. O baixo fica sempre dialogando, sempre pensando em inverter. A inversão você pega um acorde três notas mi, o primeiro grau, o terceiro, o quinto, uma sétima, com o mesmo acorde. É saber lidar com isso. Músico que não toca samba e choro não tem essa prática.*

*Na síncopa, você pega o tempo forte em ritmos regionais: o jongo em São Paulo, em Minas Gerais as Congadas, no Pernambuco Jongo [toca]. Essa síncopa tá aqui, olha! [marca o tempo com o pé e toca, mostra os acentos, no segundo tempo] Já começa em cima. O acento forte nunca está no começo do tempo forte, está sempre no... ou, mesmo que ela esteja no tempo forte, ele nunca está na parte forte, está na parte fraca, está sempre no dois, desloca o tempo forte e acentua em lugares... Ao passo que, se você pega um rock, um blues, o tempo forte vem casado com o chão [da batida do seu pé no tempo 1], o tempo forte é o forte. No samba, mais ainda que no choro, pelo fato de ser mais rítmico, (Juninho Alves Sete Cordas, São Paulo, 2011)*

Os jovens músicos expõem um aprendizado, um modo de fazer, me ensinam a partir das categorias apreendidas no caminho de sua formação. Buscando dar conta da linguagem que é o samba, Naveda (2011) fala em “micropadrões de intensidade”, que põem em inter-relação “tempo, acento, timbre e propriedades métricas”. Há uma necessidade de buscar relações entre aspectos não relacionados na teoria musical erudita para dar conta de aspectos fundamentais como a polirritmia e a dança. Naveda et al. (2011, p. 224) apontam que o samba, sua experiência do tempo e o fluxo de experiências múltiplas não estão bem representados nas categorias da teoria musical de metro e ritmo. Considerar que o samba tem um tempo binário, com acento no segundo *beat* (tempo fraco), ou “uma textura de métrica polirrítmica” são definições que não esgotam nosso objeto. “De uma perspectiva sócio-histórica, o ritmo deve ser compreendido como um conceito formado por modalidades de experiência indissociáveis e fortemente enraizadas no tempo e na ação sobre o tempo”, dizem os autores.

Sandroni (2001) também identifica uma insatisfação no modo como a música tem sido pensada pela musicologia. A polêmica sobre a síncopa, figura musical pensada a partir do contexto da música clássica europeia que é largamente utilizada para pensar o samba, indica que

o campo do samba incorporou o conceito que parte do pressuposto do que sejam os tempos fortes ou fracos num compasso. O que era exceção, a síncope, vira regra na música popular brasileira. Mas, em Naveda et al. (2011), temos a inter-relação entre os vários aspectos – tempo, acento, timbre, pelo menos – demarcando um código, uma corporalidade específica.

Desembaraçada dessa matemática regular e objetiva que seria o compasso, talvez a noção de síncope se recolocque em outros termos. Ouvindo as falas dos sujeitos, temos as pistas a seguir: “*No samba, o violão que faz o contraponto tem predominância*”. “*A síncope desloca o tempo forte acentuando tempos fracos*”. Nessas explicações, os jovens selecionam os elementos importantes na caracterização de uma linguagem que constitui uma ética da vibração. Acentuar os tempos fracos, a predominância do contraponto, são elementos que indicam os passos a seguir no aprofundamento dessa investigação. Por ora, poderíamos afirmar que, se a intensidade também faz a duração, no que depender dos grupos estudados, a vibração performada na execução das “brasas” garimpadas entre os mais velhos deve garantir longa vida ao samba das Velhas Guardas.

Para concluir, gostaria de citar um fragmento de um pequeno ensaio de Roland Barthes (1990, p. 225) sobre música, chamado “A escuta e o grão da voz”. O autor diz que, para perceber vibrações, é preciso “uma escuta flutuante, que faça a ponte entre a neutralidade e o engajamento”. Ouvir o movimento do corpo, as modulações harmônicas produzidas pela voz, pelo braço que toca o cavaquinho. Essa escuta só existirá com a condição de se aceitar o risco, diz o autor. “Escuta sua significância bruta”. Gostaria de me posicionar na defesa da significância dessa música e de um modo de aprender específico vigente há tempos entre músicos populares.

## Nota:

- <sup>1</sup> Pós-doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP), doutora em Sociologia e mestre em Antropologia pela mesma universidade. É professora do Departamento de Antropologia da Universidade Federal Fluminense, na qual coordena o Laboratório do Filme Etnográfico (ICHF/UFF).

## Referências

- ABRANTES, Bebeto. *As batidas do samba*. Rio de Janeiro: Panorâmica Comunicação, 2010.
- ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, v. 20, p. 92-113, 2010. Disponível em: <[http://www.revistatopoi.org/numeros\\_antteriores/topoi20.htm](http://www.revistatopoi.org/numeros_antteriores/topoi20.htm)>. Acesso em: 10 out. 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1994.
- BAIA, Silvano Fernandes. 2011. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- BARTHES, Roland. A escuta e O grão da voz. In: \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 217-229 e p. 237-252.
- BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BESSA, Virginia de Almeida. Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 163-214.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo: Ed. USP, v. 16, p. 201-218, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *A Revolução de 30 e a cultura*. Porto Alegre: ERUS, 1983.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata de S. *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Faperj, 2009.
- CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. São Paulo: PPGAS/USP, 2005.
- CIXOUS, Hélène. The Character of ‘Character’. *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press, v. 5, n. 2, p. 383-402, 1974.
- COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia do samba*. São Paulo: Record, 1984.
- DINIZ, Andre. *Noel Rosa: o poeta do samba e da cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- ESCOREL, Eduardo. *Chico Antônio: um herói com caráter*. Eduardo Escorel, 1983.
- ESTEPHAN, Sergio. 2007. *Viola, minha viola: a obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), na cidade de São Paulo*. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.



- FERRAZ, Ana Lúcia M. C. O drama de circo e o circo-teatro hoje: uma experiência de representação de papéis com artistas circenses. *Repertório: Teatro e Dança*, Ed. UFBA, ano 13, n. 15, p. 83-91, 2010.
- FRANCESCHI, Humberto M. *Samba de sambar do Estácio (1928 a 1931)*. São Paulo: IMS, 2010.
- GLOBO NEWS. *Ismael Silva fala sobre o samba*. Globo News: Arquivo N, 1977.
- GLOBO REPÓRTER. *Os avós do samba*. Parte 1: Carlos Cachça, missa de homenagem à Tia Ciata. Fundação Roberto Marinho, 1978.
- GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2007.
- HOLANDA, Lula Buarque de; JABOR, Carolina. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, 2008.
- INGOLD, Tim. *Lines: A Brief History*. New York: Routledge, 2007.
- LOPES, Nei. *Partido-Alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- MENEZES BASTOS, Rafael J. de. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 58, p. 177-196, 2005.
- \_\_\_\_\_. Como o conhecimento etnomusicológico é produzido? Trabalho de campo, produção de conhecimento e apropriação indígena da fonografia – o caso brasileiro hoje. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis: Ed. UFSC, v. 113, p. 1-9, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. *O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular: problemas e perspectivas*. Disponível em: <[www.musimid.mus.br/](http://www.musimid.mus.br/)>. Acesso em: 10 nov. 2012.
- NAVEDA, Luis et al. Microtiming Patterns and Interactions with Musical Properties in Samba Music. *Journal of New Music Research*, London: Routledge, v. 40, n. 3, p. 223-236, 2011.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NEDER, Alvaro S. C. 2001. *Educação: criação ou técnica?* Contribuições da educação informal na comunidade jazzística. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2001.
- NOGUEIRA, Carlos Alberto Alves. 2001. *No São Carlos era assim... memória e identidade no universo do samba (1957/1968)*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, UniRio, 2001.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar/Ed. UFRJ, 2001.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In: \_\_\_\_\_. *Ethnomusicology: An Introduction*. Tradução de Giovanni Cirino. Londres: The MacMillan Press, 1992. p. 1-30.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.

TRAVASSOS, Elisabeth. John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. *Cadernos de Campo*, São Paulo: Ed. USP, v. 16, p. 191-200, 2007.

\_\_\_\_\_. Palavras que consomem: uma contribuição à análise dos cocos de embolada. *Revista do IEB*, São Paulo: Ed: USP, v. 51, p. 13-40, 2010.

VELHO, Otavio. Las pictografías de la tristeza: una antropología sobre la construcción de nación en el trópico y sus repercusiones. In: RIBEIRO, Gustavo Lins; ESCOBAR, Arturo (Eds.). *Antropologías del mundo: transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*. Londres: Berg Publishers, 2006. p. 313-334.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VIMEO. *Homenagem a Chico Santana*. Disponível em: <<http://vimeo.com/channels/filmeetnografico#32687324>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

Recebido em 03/05/2012

Aceite em 30/06/2012