

## Musicologia de Geraldo Filme: entre o que se diz e o que se faz no samba

**Resumo:** Samba, no passado, foi o termo utilizado para designar qualquer batuque negro, rural, que acompanhava a dança de umbigada em momentos de lazer. A partir dos anos 1920, a palavra passaria a designar um gênero musical urbano, nascido no Rio de Janeiro, autenticamente brasileiro. As pesquisas sobre o samba estão, a meu ver, impregnadas de ideologia: ora nacionalistas, defensoras de uma democracia racial que teria dado origem à música mestiça, ora defensoras da manutenção da prática cultural samba tal qual ela se deu no passado. Procurando ir além das dicotomias criadas pelos teóricos e pelos próprios sambistas, este trabalho, que resultou da etnografia da música de um artista considerado autor de um samba rural típico de São Paulo, Geraldo Filme, coloca em foco a importância da música, nos estudos antropológicos, como objeto de contraponto entre o que se diz – palavra – e o que se faz – música.

**Palavras-chave:** samba, identidade, tradição.

**Abstract:** *Samba*, in the past, was the term used to designate any drumming black, rural, accompanying the dance *umbigada* in moments of leisure. From the 1920s, the word would designate an urban music genre, born in Rio de Janeiro, authentically Brazilian. Research on the samba are, in my view, steeped in ideology: sometimes nationalist defenders of racial democracy that would have given rise to mixed music, sometimes protectors of the maintenance of the original cultural practice how it was in the past. Looking beyond the dichotomies created by theorists and by the musicians, this work, which resulted from the ethnography of the music of an artist considered the author of a typical rural *samba* from São Paulo, Geraldo Filme, brings into focus the importance of music in anthropological studies as an object of counterpoint between what is said - word - and what is done - music.

**Keywords:** *samba*, identity, tradition.

## Problematização dos estudos sobre o samba no Brasil

As pesquisas sobre o samba no Brasil se dividem, em sua maioria, em duas correntes gerais de pensamento: 1. As nacionalistas, que abordam o ritmo como o primeiro autorizado a representar uma identidade brasileira, baseada na democracia racial e; 2. As étnicas, que buscaram devolver ao termo as especificidades de sua origem: uma manifestação cultural de negros e mestiços que habitavam o meio rural. A origem do termo samba como designador desta foi encontrada em diversas cartas escritas pelos portugueses durante o Brasil colonial, como apontou Sandroni (2001) e Sodré (1998): derivado da palavra angolana *semba*, que significa umbigo e que era usada para designar o batuque que acompanhava a dança de umbigada que foi observada pelos portugueses em toda a Costa Ocidental africana, passou a ser utilizada pelos viajantes no Brasil, até o início do século XX, para descrever qualquer batuque negro rural. Cornélio Pires, um dos maiores pesquisadores do folclore paulista, utilizou o termo, em escritos que datam do início do século XX, para designar as danças e ritmos mestiços: “Os sambadores, formando rodas com as morenas, ao ritmo de adufes, violas e pandeiros, requebram em trejeitos grotescos, cantando quadras amorosas que são seguidas de um coro mais ou menos monótono, mas bem afinado” (PIRES, 2004, p.13). Já o termo batuque, ele utilizou para se referir à dança e à música dos negros, embora não se excluíssem delas a participação de caboclos e italianos. Já os termos cururu, cateretê, moda e catira foram utilizados para nomear as manifestações brancas e caboclas do campo. Seu testemunho atesta, portanto, a transformação, do século XIX para o século XX, do termo samba como designador de uma manifestação negra, que passou a ser designada de batuque, para a descrição da musicalidade mestiça. A mesma distinção era feita na casa da tia Ciata<sup>1</sup>, no Rio de Janeiro, onde o que era chamado de samba era praticado nos quartos e na sala de jantar e o que era chamado de batuque, somente no quintal.

Na primeira abordagem destacam-se, sobretudo, os trabalhos de Tinhorão (1998) e Vianna (2010), segundo os quais o samba seria fruto da convivência entre artistas pertencentes a uma elite branca e músicos mestiços das camadas populares. Na segunda,

---

<sup>1</sup> Tia Ciata era uma negra baiana que se mudou para o Rio de Janeiro no final do século XIX e que criou em sua casa um espaço de lazer e de manifestação religiosa para os negros e outros habitantes pobres da cidade. O fato de ser esposa de um policial foi citado por alguns autores como responsável pela permissão, por parte das autoridades, dos encontros em sua casa, onde era praticado o choro na sala de visitas, o samba de partido alto na sala de jantar, o samba corrido nos quartos e o batuque africano no quintal (Sandroni, 2001).

onde se destacam Sodré (1998) e Ortiz (2006), a origem do termo como designador de práticas coletivas relacionadas à sociabilidade de grupos marginalizados pela sociedade escravista levaria certos estudiosos, bem como músicos, a adotarem um discurso de defesa do samba como uma manifestação que, embora contasse com uma participação branca, surgiu como forma de expressão de grupos negros, associada, portanto, à religiosidade e à musicalidade africana. Ainda nesta segunda vertente, o samba não seria um gênero musical, conforme passou a ser usado após a divulgação do samba carioca pelos meios de comunicação de massa, nas décadas de 1920; mas uma manifestação cultural relacionada ao lazer. Se a primeira peca pelo excesso de ingenuidade, ao desconsiderar um período da história em que o samba, como a mestiçagem, estava atrelado às mais baixas ideias acerca do brasileiro de origem negra, sendo a própria biografia dos sambistas negros desmitificadoras da democracia racial brasileira; a segunda acaba por se tornar essencialista, ao se fechar às transformações culturais.

Sandroni (2001), ao denunciar as dicotomias que dividem a literatura demonstra, através de uma pesquisa musicológica que, ao mesmo tempo em que há uma originalidade brasileira expressa no ritmo desenvolvido pelos músicos do bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, na década de 1920, esta originalidade resultou da adoção da *síncopa* como elemento central de seu fraseado rítmico, o que definiria a sua ascendência africana, pois se na música europeia a *síncopa* representava um desvio da norma rítmica, na música africana ela era a própria norma e, por isso, o samba representaria uma apropriação brasileira, já que foi uma linguagem incorporada inclusive por músicos brancos, de uma prática musical africana. O ritmo desenvolvido no Estácio, propagado pelos meios de comunicação de massa, ficaria conhecido pelo nome genérico samba. Outros ritmos, considerados a partir de então folclóricos, em oposição à música popular urbana, que tiveram a mesma origem nos antigos *sembas*, receberiam, ao contrário, sobrenomes: samba-de-roda na Bahia, samba-de-bumbo e samba rural paulista em São Paulo, e assim por diante.

Para o autor, o ritmo desenvolvido no Estácio representou uma transformação dos antigos batuques africanos, afirmação que resultou da análise de partituras e gravações de canções populares brasileiras que, no século XIX, eram confusamente nomeadas pelos termos maxixe, lundu, tango, polca, batuque, entre outros; e do samba moderno, desenvolvido após a década de 1920 no bairro carioca já citado. Entre os primeiros gêneros, o autor descobriu que havia em comum o desenvolvimento do

fraseado rítmico que músicos cubanos nomearam como *tresillo*<sup>2</sup>, que foi encontrado em todos os gêneros de música popular da América onde houve importação de escravos africanos. As canções compostas após a influência do samba carioca em toda a música brasileira apresentaram, em sua maioria, uma mudança desta estrutura rítmica, substituindo o antigo paradigma por um novo, que o autor nomeou como “paradigma do Estácio”, que se tornaria a base dos demais gêneros de música popular brasileira que surgiram posteriormente.

Assim, o trabalho de Sandroni (2001), relacionando a teoria antropológica, a História e a teoria musical representa, a meu ver, o maior esforço no sentido de utilizar material empírico para analisar as afirmações que se faziam sobre o samba, todas demasiadamente enfocadas no debate sobre a origem do ritmo e a sua autenticidade, que iria se perdendo com a crescente apropriação pela indústria fonográfica e a inclusão de músicos brancos de formação em conservatório, influenciados por um padrão europeu de composição.

Tendo me interessado pela obra de Geraldo Filme, sambista de São Paulo nascido no início do século XX e já falecido, sobre quem estou desenvolvendo minha dissertação de mestrado, iniciei uma busca por documentos que tratassem de sua trajetória. Encontrei uma literatura sobre o samba paulista desenvolvida segundo as mesas dicotomias sobre as quais se construiu a literatura sobre o samba carioca urbano: campo *versus* cidade, tradicional *versus* moderno, folclórico *versus* popular, nacional *versus* regional e branco *versus* negro; sendo cada ideia dos pares de oposição mais ou menos valorizada de maneira diferenciada de acordo com o autor e com os sambistas por ele entrevistados, constituindo o que Dumont (1985) definiu como ideologia<sup>3</sup>. A maior parte destes estudos foi realizada por historiadores e cientistas sociais e, embora alguns deles tenham feito críticas à valorização que os sambistas davam a alguns elementos de sua trajetória, visando a própria colocação em nível superior de uma hierarquia estabelecida por eles entre sambistas mais e menos tradicionais, conforme apontou Ioti (2004), faltou neles, ainda, a abordagem da música produzida na cidade através de um enfoque formal.

---

<sup>2</sup> O *tresillo* é um agrupamento de 3+3+2 semicolcheias num compasso binário. As variações deste agrupamento, como por exemplo a combinação 3+2+1+2 semicolcheias, foram nomeadas por Sandroni (2001) como variações do mesmo paradigma do *tresillo*.

<sup>3</sup> O autor definiu Ideologia como o sistema de ideias-valores que faz com que, a partir da atribuição de valores às ideias, estas se hierarquizem, criando sistemas culturais distintos. Assim, nas sociedades modernas, o indivíduo seria dotado de maior valor que o todo (ideia oposta a ele).

A análise formal das músicas de Geraldo Filme, feita após a transcrição em partitura da melodia, ritmo e harmonia das canções, gerou alguns resultados que me levaram a crer que seu fazer musical era resultado de um processo intuitivo de elaboração do material guardado em sua memória, fato que já havia sido exposto por ele próprio em entrevista, em que afirmou não compreender nada de teoria musical e nem mesmo dominar qualquer instrumento. Essa conclusão se deu porque houve alguns desencontros entre temática textual e estrutura musical – ritmo, melodia e harmonia – parecendo ter sido o processo de criação musical diverso do processo de criação poética. Muitos de seus sambas que exaltavam a cidade de São Paulo e seu passado rural não apresentavam nenhum dos elementos que poderiam ser utilizados para classificar seus sambas como sambas rurais. Procurei estes elementos através da análise paradigmática de diversos gêneros de música rural paulista, como o samba-de-bumbo, o cateretê, o cururu, a moda de viola, entre outros.

A busca de estruturas musicais – ou de *mitemas* musicais, para me utilizar do método desenvolvido por Lévi-Strauss (2008) na análise paradigmática dos mitos<sup>4</sup> – presentes em gêneros de música rural se deu pelo fato de Geraldo Filme ter ficado conhecido na historiografia do samba paulista como um compositor de sambas típicos de São Paulo, sambas que são descritos como testemunhas vivas do passado rural da cidade, já que teriam nascido nas festas profano-religiosas do campo, em que conviviam todos os tipos de manifestações populares. Osvaldinho da Cuíca (CUÍCA & DOMINGUES, 2009) já havia afirmado que o samba em São Paulo esteve, durante boa parte de sua História, muito mais atrelado às festas juninas do que ao carnaval.

Este esforço de criação de uma identidade do samba paulista não deve, a meu ver, ser analisado separadamente do processo de construção da identidade nacional, o qual, numa tentativa de homogeneização das diferenças culturais regionais através da criação do mestiço enquanto uma categoria étnica resultante da variedade que formou o país, selecionou elementos presentes na Bahia e no Rio, conforme foi ilustrado por Sandroni (2001) e Vianna (2010) e, mais, construiu uma oposição simbólica entre Rio de Janeiro – capital do samba – e São Paulo – capital do trabalho e tûmulo do samba –, o que teve como resultado prático, entre outros, a oficialização do carnaval paulista com

---

<sup>4</sup> Lévi-Strauss considerou como *mitemas*, as unidades mínimas significantes, dos mitos, as orações formadas por um sujeito e um predicado. No mesmo trabalho o autor chegou a dar diversas pistas sobre a compatibilidade entre linguagem mítica e musical, não a tendo, no entanto, desenvolvido suficientemente para o uso de um musicólogo. Estou considerando, no meu trabalho, como *mitema*, a frase musical, ou seja, a articulação melódico-rítmica e harmônica das orações – *mitemas* – contidas na letra.

um atraso de mais de trinta anos com relação ao mesmo ocorrido no Rio. A construção da identidade do sambista de São Paulo retomaria, então, fragmentos da trajetória das famílias que migraram do interior para a capital do Estado no início do século XX: batuqueiros boêmios, festeiros, sambadores desde crianças. Essa seleção do passado valorizou justamente os elementos históricos desprezados na construção do Brasil moderno, entre eles o passado rural e o largo tempo dedicado ao lazer, do qual a criação musical espontânea era parte.

Este processo constitui o que antropólogos como Cunha (2009a, 2012) e Barth (2011) definiram como etnicidade: em oposição à antiga noção de etnia enquanto característica de um grupo formado por indivíduos originários do mesmo lugar e que compartilham, entre si, da mesma cultura; a etnicidade seria uma linguagem, ou seja, o realce de determinados signos, ou caracteres culturais – como língua, religião, sotaque, roupas, etc -, distintivos de um grupo, baseados em uma ancestralidade comum, utilizados de maneira a manter a fronteira entre si e outros grupos que partilham do mesmo contexto, criando com eles uma relação de oposição. Outra característica importante da etnicidade seria a sua mobilidade. Ou seja, se ora foi importante para os sambistas de São Paulo o realce de suas distinções com relação aos seus semelhantes do Rio, criando uma identidade regional e se opondo ao processo de homogeneização do samba com base nos padrões musicais cariocas; ora estes mesmos sambistas, afirmando ser o samba o ritmo representante das manifestações e angústias dos grupos de descendentes de africanos marginalizados no Brasil, criaram categorias distintivas entre sambistas e não-sambistas, se assemelhando aos sambistas cariocas na maneira de se vestirem, no sotaque, na maneira de dançarem e na adoção da malandragem como temática de sua poesia. Há ainda, entre sambistas de todo o Brasil, a distinção entre os “partideiros”, aqueles que cantam sambas de partido alto e que acreditam ser este gênero de batuque o mais tradicional, podendo ser cantado somente pelos mais experientes da roda; e os sambistas que cantam sambas-corridos, geralmente os mais jovens (SANDRONI, 2001).

A origem do samba paulista, sempre ressaltada por Geraldo Filme em entrevistas e canções, é atribuída aos festejos rurais do interior, sendo que o principal deles era a Festa do Bom Jesus de Pirapora, na cidade de Pirapora do Bom Jesus, lugar que se tornaria para os sambistas de São Paulo tão importante quanto a casa da Tia Ciata para os sambistas do Rio. A Festa é uma celebração, que tem duração de quatro dias, à aparição de uma imagem de Jesus Cristo que teria ocorrido no local onde surgiu a

cidade, às margens do rio Tietê, em 1724 (MORAES, 1995). Desde então, acontece todo mês de Agosto a romaria para o local sagrado, onde a celebração religiosa é sempre seguida de festa. A Igreja oferecia, até o ano de 1938, barracões para abrigar os fieis e os festeiros de todo o Estado. Nestes barracões acontecia o batuque, onde se conta que nasceu o samba-de-bumbo, descrito, entre outros, por Andrade (2005)<sup>5</sup>, e que era famoso pelos desafios poéticos realizados entre sambistas de Campinas, Tietê, Piracicaba, São Paulo e outras cidades. A festa profana teria se mantido livre do controle das autoridades – Igreja e polícia – até a década de 1930, quando o batuque foi proibido e os barracões fechados, ao se dar conta, a Igreja, de que a maioria dos romeiros se dirigia à cidade, não para homenagear o santo, mas para a festa dos barracões.

Contavam os sambistas mais antigos de São Paulo, como Madrinha Eunice, Dona Sinhá, Dionísio Barbosa, entre outros, que desde crianças frequentaram a festa, tendo sido introduzidos no batuque por seus parentes mais velhos. O mais interessante é que, em todos os depoimentos, ressalta-se que “antes era bem melhor”, sendo que o “antes” se refere a um período em que nem eles mesmos frequentavam o batuque, mas seus pais e avós. A mesma relação com o passado se dá quando eles se recordam do samba e do carnaval de São Paulo no início do século XX.

Tendo-se em conta a reprodução destes relatos na historiografia acadêmica sobre o samba paulista, construídos com base na oposição entre campo e cidade, resignificada na oposição entre tradicional e moderno, negro e branco, puro e comercial; penso que a análise formal da música produzida na cidade pode dar pistas que vão além do que dizem os autores de sua História.

## **Musicalizando a história do samba**

A análise formal da música que proponho não é aquela, já criticada por etnomusicólogos como Bastos (1999), em que a música se fecha à sociedade, mas aquela proposta pelo mesmo etnomusicólogo e por Seeger (1987), de uma Antropologia Musical, buscando no conteúdo sonoro elementos que expliquem a sociedade, e não o

---

<sup>5</sup> O samba-de-bumbo era um batuque onde o bumbo assumia o papel de condutor rítmico. Conta-se que o tocador de bumbo se colocava no meio da roda, ou entre duas fileiras - uma de homens e outra de mulheres – e, com o tempo, passou a mediar o contato físico entre o par de dançarinos, que antes se dava pelo umbigo e que teria sido proibido pela Igreja.

contrário, como é comumente feito por antropólogos. A etnografia da música de Geraldo Filme, que estou realizando e que gerou as reflexões presentes neste trabalho, tem o fim de buscar encontros e desencontros entre o que se diz sobre sua obra e o que foi feito pelo compositor, em cuja pessoa foram depositadas as expectativas de outros sambistas interessados na defesa de um samba tradicional de São Paulo. Pela transcrição das canções em partitura foi possível encontrar *mitemas* musicais presentes em outros gêneros de música rural, a exemplo da moda de viola, do jongo, do cateretê, do samba-de-bumbo, do samba-de-roda baiano e do samba-de-partido-alto, além de outros ritmos de origem nordestina, como o baião e o carimbó, já que no século XIX houve grande migração de populações do Nordeste para o Sudeste. Em outras canções, no entanto, foram encontradas as mesmas articulações presentes no samba carioca moderno.

O principal resultado desta etnografia musical foi a descoberta, em muitos casos, de desencontros entre a temática textual e as estruturas musicais das canções. Assim, ao mesmo tempo em que há sambas de temática rural que apresentam estruturas musicais semelhantes a outros gêneros rurais, há aqueles compostos segundo os padrões rítmicos do samba carioca moderno (pós 1920), mesmo quando exaltam São Paulo e suas tradições. Ou seja, a análise das canções me levou à necessidade de desenvolver o trabalho em duas etapas distintas: 1. A abordagem dos conteúdos das canções que, a meu ver, são elaborados conscientemente: letra e escolha da instrumentação utilizada na gravação, que se relacionam, como a literatura, às ideias-valores dos sambistas e; 2. A abordagem de conteúdos, a meu ver, inconscientes: as estruturas musicais, levando-se em conta o processo intuitivo de composição, que muitas vezes se iniciava em um desafio poético improvisado nas rodas, que foi relatado por grande parte dos sambistas e que é possível presenciar até hoje nas rodas de samba informais que acontecem na cidade.

Na análise do primeiro material, me apoiei nas teorias sobre a etnicidade, analisando as letras, depoimentos e outros documentos guiados pela palavra pelo viés do esforço de construção de uma identidade e que se caracteriza, conforme já foi dito anteriormente, pela necessidade de distinção com relação a outros grupos com quem os sambistas conviveram. Na segunda abordagem me utilizei da análise estrutural dos mitos desenvolvida por Lévi-Strauss (2004, 2008), enxergando melodias, ritmos e progressões harmônicas como transformações de conteúdos musicais pré-existentes e os signos musicais em suas relações de oposição: notas longas e notas curtas, que se relacionam no Brasil, respectivamente, a canções de temática passional e de temática



sarcástica, já que signos musicais se abrem para as metáforas e acabam por se relacionar, inconscientemente, com tipos específicos de sentimento; graves e agudos ilustrando, em sua oposição, a relação de pergunta e resposta contida no texto, a oposição entre os solos – masculinos – e os coros – femininos, entre outras. As transformações dos mitos, segundo a abordagem estrutural, não seguem uma ordem cronológica, no sentido de se modificarem progressivamente. Um mito distante no tempo e no espaço do “mito de referência”, de onde parte a análise, como demonstrou Lévi-Strauss (ibid) e, posteriormente, Cunha (200b); recupera um conteúdo que havia se perdido em mitos mais próximos. O mesmo se pode dizer da música: um samba que apresenta elementos sonoros rurais não foi composto, necessariamente, antes de um samba que apresenta características mais próximas do ritmo urbano e isso ocorre porque as transformações estruturais, das quais eu acredito que parte da criatividade musical seja resultante, não obedecem a uma lógica linear. É desta maneira que este trabalho pretende incorporar uma análise crítica da historiografia que tem sido feita sobre a música popular brasileira, num sentido de evolução dos ritmos rurais para os ritmos urbanos, indo dos batuques folclóricos para a bossa-nova. Nas palavras de Sandroni (2001, p.199): “[...] não se trata de saber quem influenciou quem, mas de constatar uma proximidade de forma e temática [...]”. É importante lembrar, ainda, que desde muito antes da nacionalização do samba carioca, sambistas das duas capitais – paulista e carioca – conviviam entre si frequentemente, fazendo rodas-de-samba nas estações ferroviárias e no porto de Santos, compartilhando ideias musicais, já que grande parte dos negros libertos no Brasil, durante o século XIX, se ocuparam como carregadores de sacas de café que eram transportadas aos portos e estações ferroviárias.

O que pude encontrar nos sambas de Geraldo Filme foi uma variedade de expressões que ultrapassou a sua tentativa de compor somente sambas autênticos de São Paulo. Ao mesmo tempo em que há canções muito próximas do baião nordestino e da música caipira paulista, há também aquelas que seguiram os mesmos padrões estéticos do samba carioca moderno.

Por fim, se a análise musical, cuja realização foi possível graças à minha formação como musicista, foi essencial a este trabalho, os estudos antropológicos é que levantaram as questões que busco responder através dela, o demonstra a importância da multidisciplinariedade na abordagem de objetos como a música.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. Samba rural paulista. In: CARNEIRO, Edson (org). Antologia do negro brasileiro: de Joaquim Nabuco a Jorge Amado, os textos mais significativos sobre a presença do negro em nosso país. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- AZEVEDO, Amailton Magno. A memória musical de Geraldo Filme: os sambas e as micro-áfricas em São Paulo. Tese (Doutorado em História)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2006.
- BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. Teorias da Etnicidade: seguido de Grupos Étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. Tradução de Elcio Fernandes. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.
- BRITTO, Ieda Marques. Samba na cidade de São Paulo: um exercício de resistência cultural. São Paulo: FFLCH-USP, 1986.
- CUÍCA, Osvaldinho da; DOMINGUES, André. Os batuqueiros da Paulicéia. São Paulo: Barcarolla, 2009.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Etnicidade: da cultura residual mais irreduzível. In: Cultura com aspás e outros ensaios. São Paulo: Cosac & Naify, 2009a.
- \_\_\_\_\_. Um difusionismo estruturalista existe? In: Cultura com aspás e outros ensaios. São Paulo: Cosac & Naify, 2009b.
- \_\_\_\_\_. Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DUMONT, Louis. O Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- IOTI, Soraia da Rocha. Assim é o samba: conflitos políticos expressos pela embaixada do samba paulistana. Dissertação (Mestrado em Antropologia)-Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O Cru e o Cozido: Mitológicas 1. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. A estrutura dos mitos. In: Antropologia Estrutural. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- MORAES, José da Vinci de. As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo: final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PIRES, Cornélio. Sambas e Cateretês. Itu: Ottoni Editora, 2004.

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

SEEGER, Anthony. Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Et al. Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulistas. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org.). Memória Afro-brasileira: artes do corpo. São Paulo: Selo Negro, 2004.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. Carnaval em Branco e Negro: carnaval paulistano (1914-1988). Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos de. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo: Ed.34, 1998.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar: Ed. UFRJ, 2010.