

Samba: tradição e modernidade na música popular brasileira

JOSÉ ADRIANO FENERICK

Pós-doutorando pelo Departamento de Música (IA/Unicamp) e bolsista do CNPq

RESUMO

A música popular é algo que carrega em si uma contradição latente. Por um lado, tal como se constituiu ao longo do século XX, é filha da moderna sociedade capitalista, e por outro, se apresenta como uma espécie de depósito das tradições e da memória coletiva. Assim, este artigo procura investigar essa contradição por meio de uma análise de algumas das várias polêmicas travadas entre os sambistas, no momento mesmo em que a música popular brasileira se formava.

Palavras-chave: Samba. Modernidade. Tradição

ABSTRACT

The popular music is something that carries in itself a latent contradiction. On one side, just as it was constituted along the century XX, it is daughter of the modern capitalist society, and for other, it comes as a type of deposit of the traditions and of the collective memory. Like this, this article tries to investigate this contradiction through an analysis of some of the several controversies joined among the samba's players, in the same moment in that the Brazilian popular music was formed.

Key words: Samba. Modernity. Tradition

A música popular é algo que carrega em si uma contradição latente. Por um lado, tal como se constituiu ao longo do século XX, é filha da moderna sociedade capitalista, da urbanização desenfreada, da produção industrial da cultura e do mercado de massas. Por outro, se apresenta como uma espécie de depósito das tradições e da memória coletiva. Ou seja, “mesmo sendo produto de uma ruptura – a modernidade –, articula-se enquanto tradição, que pode assumir características próprias, conforme a configuração da vida cultural de cada país” (NAPOLITANO, 2007: 5). No Brasil, a música popular – que se tornou um dos eixos principais da vida cultural nacional – é fruto de uma modernização compulsória (e excludente) que se chocou brutalmente com uma sociedade de bases tradicionais, resultando num processo doloroso e complexo de escolhas, sempre pendulares, entre as incertezas provocadas pela modernidade e a permanência de certas tradições, a serem continuamente reinventadas. Nesse sentido, tornam-se emblemáticas as várias polêmicas travadas entre os sambistas, no momento mesmo em que a música popular brasileira se formava, sobre o feitio que o samba deveria ter. Polêmicas essas que, de certo modo, desnudaram a contradição latente na criação da música popular brasileira.

Até meados da década de 1920, especialmente no Rio de Janeiro, o samba era basicamente uma manifestação da cultura popular afro-brasileira, ligada intrinsecamente ao universo lúdico-religioso das festas de candomblé, e que havia chegado ao mundo do disco de maneira tortuosa, sem definir-se totalmente enquanto um gênero musical específico – perdendo-se entre os demais gêneros musicais da época (maxixes, tangos, modinhas, choros etc). Apesar disso, alguns nomes ligados ao samba acabaram por destacar-se e hoje são lembrados como pertencentes à ‘primeira geração de sambistas’. Fazem parte dessa ‘primeira geração’ figuras como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Sinhô (o aclamado “Rei do Samba”), entre outros. Invariavelmente, essa ‘primeira geração’ foi formada por músicos cariocas descendentes de baianos que migraram para o Rio de Janeiro em fins do século XIX e habitavam a Cidade Nova, a denominada Pequena África, como ficaria conhecido esse bairro suburbano. Eram também músicos praticantes do candomblé e freqüentadores assíduos da lendária casa de Tia Ciata – onde o samba *Pelo Telefone*, tido como o primeiro samba de algum sucesso no Rio de Janeiro, havia sido composto

coletivamente em 1916 (e gravado em 1917), como um partido-alto. E eram também músicos que se profissionalizaram bem cedo, atuando nas salas de cinema, nos teatros de revista, nos bares e cabarés, na gravação de discos, suprindo deste modo as necessidades da cada vez mais crescente indústria de diversões que a modernização da cidade criava. O samba, portanto, até esse momento era um produto genuinamente do ‘asfalto’, da planície carioca, embora suburbano. Era uma prática cultural pertencente ao universo lúdico-religioso do candomblé, e ao mesmo tempo freqüentava os teatros de revista e era gravado em disco – práticas arcaicas e atividades modernas, lado a lado. Contudo, o samba nem havia nascido totalmente e já conheceria a sua primeira ruptura, ainda em fins da década de 1920, com o aparecimento do paradigmático samba do Estácio de Sá, composto inicialmente por sambistas como Bide, Marçal e Ismael Silva.

Foi o próprio processo de modernização da cidade que criou os morros cariocas, suas favelas e seus habitantes – ambos indiscriminadamente identificados pelas elites ‘civilizadas’ do país como sinônimos de marginais e malandros (Cf. SEVCENKO, 1989; FENERICK, 2005). O samba, praticado na Cidade Nova e adjacências, rapidamente subiu o morro e ali se instalou. Entretanto, houve uma mudança rítmica e simbólica nessa escalada do morro. Perseguido pela polícia no ‘asfalto’ da cidade, o samba encontrou no morro um local relativamente seguro para sua prática. Mais do que isso, o morro passou a significar um “espaço mítico de liberdade” (SODRÉ, 1998: 64). Ou seja, o ‘morro’, no imaginário do sambista, não é apenas um acidente geográfico, é um aspecto de resistência cultural, diante do brutal modelo civilizatório (identificado com o paradigma branco-europeu-cristão) adotado no Brasil da Primeira República. E foi nesse “espaço mítico de liberdade” que o novo paradigma do samba foi criado. Como se sabe, o bairro do Estácio de Sá no Rio de Janeiro não é exatamente um morro, apesar de ficar próximo ao morro de São Carlos e em certo sentido englobá-lo. Mas foi com o samba do Estácio de Sá que a fratura se deu, e ‘morro’ e ‘cidade’ passaram a significar universos distintos na cultura do samba.

O samba do Estácio de Sá, bem como o samba da Cidade Nova, tem sua matriz rítmica e cultural nos batuques e nos terreiros de candomblé. Entretanto, o samba da geração de Donga e de Sinhô era basicamente realizado e praticado como partido-alto que “não é nunca cantado em desfile, mas sempre

em roda” (SANDRONI, 2001: 104). Já o samba do Estácio de Sá criado por volta de 1928, segundo o próprio Ismael Silva, era um samba feito para se brincar no carnaval – cantando, andando e mexendo os braços, era enfim, para se desfilar no carnaval (Cf. CABRAL, 1996: 242). Essa mudança de ‘práticas culturais’, por assim dizer, é mais que uma mudança rítmica (como deixar de ser feito para a roda-de-samba e passar a ser feito para se desfilar no carnaval), ela sublinha as transformações sócio-simbólicas pelas quais o samba passaria no decorrer da década de 1930. E essas transformações, muito mais relevantes que a mudança rítmica propriamente dita, tornam-se ainda mais importantes na medida em que o samba do Estácio de Sá propiciou o advento das Escolas de Samba, o que incrementaria ainda mais a contradição original constitutiva da música popular. Conforme Napolitano, “ao mesmo tempo em que o samba se modernizava e era difundido como música popular comercial no disco e no rádio, as escolas (de samba) sancionavam determinada tradição, apropriando-se de motivos folclorizantes e nacionalistas, percebendo neles uma forma de reconhecimento do samba pela sociedade brasileira como um todo” (NAPOLITANO, 2007: 31). Mas a fratura criada com o surgimento do samba do Estácio precisava ser reparada para que o samba fosse efetivamente reconhecido pela sociedade brasileira como um todo. Não bastava o samba se compor apenas dos elementos tradicionais do morro, tampouco se nutrir somente pela modernidade representada pela cidade. Nesse momento, o samba “precisava dos dois universos culturais agindo mutuamente para sua criação e difusão” (FENERICK, 2005: 25).

Morro e cidade, é preciso esclarecer, nunca significaram espaços geográficos, quando o assunto é samba. São, antes de tudo, posturas distintas adotadas pelos sambistas e que precisavam se amalgamar, reinventando a própria tradição do samba. A postura do burguês-boêmio identificada com a cidade e a postura do malandro identificada com o morro precisariam passar por um forte processo de seleção e depuração de elementos simbólicos para amalgamar-se, então, no ‘samba brasileiro’ (no ‘samba identidade nacional’). É um dos momentos mais representativos da tomada de consciência da necessidade de reparar a fratura criada no universo do samba, com a dicotomia entre morro e cidade, ocorreu com a conhecida polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista, iniciada em 1933.

A memória histórica construída em torno dessa polêmica é um tanto quanto problemática, pois envolve a imagem de dois importantes compositores da década de 1930. Construída basicamente pelos biógrafos dos sambistas envolvidos, a memória (que em muito passou para a história) sobre a polêmica, não raras vezes, tende a buscar um vencedor ou justificar a derrota do oponente. [1] Entretanto, e ao que aqui nos interessa, é importante salientar que a polêmica entre Noel e Wilson, desde seu início, foi uma discussão travada em torno de duas possíveis representações do malandro: a do boêmio e a do contraventor. Conforme a interpretação de Leticia Vianna, “ambas afirmam a fronteira entre o trabalho e o lazer, mas uma aproxima o malandro sambista do mundo da contravenção e do crime, valorizando sua valentia, e a outra o afasta deste mundo, mantendo-o na boemia e valorizando sua inteligência” (VIANNA, 1998: 113-114). Nesse sentido, a disputa em torno da representação do malandro (um quase sinônimo de sambista) ocorreu em meio ao processo de modernização capitalista e a conseqüente modernização do samba em direção de sua configuração como música popular; era esse o pano de fundo da polêmica entre Noel e Wilson (Cf. FENERICK, 2005: 242-243). Assim, o estopim da polêmica, o samba *Lenço no Pescoço* de Wilson Batista, gravado por Sílvio Caldas em 1933, não chama a atenção de Noel pelo fato de fazer uma apologia ao malandro, e sim por fazer apologia a um tipo de malandro específico, identificado com a “valentia” e a “navalha no bolso”. Vale a pena recordar a letra deste samba de Wilson Batista:

Meu chapéu do lado
 Tamanco arrastando
 Lenço no pescoço,
 Navalha no bolso.
 Eu passo gingando,
 Provoco e desafio,
 Eu tenho orgulho
 Em ser tão vadio.

Sei que eles falam
 Desse meu proceder
 Eu vejo quem trabalha
 Andar no miserê.

1 - Existem várias biografias publicadas sobre Noel Rosa e Wilson Batista. Em todas elas, a polêmica é sempre comentada, muitas vezes detalhadamente, embora nenhuma faça efetivamente uma análise de sua importância para a história do samba. Dentre as várias biografias, destacam-se: Pimentel, L. & Vieira, L. F. – Wilson Batista. Na Corda Bamba do Samba. RJ: Relume Dumará, 1996; e, Máximo, João & Didier, Carlos – Noel Rosa. Uma Biografia. Brasília: Ed. UNB, 1990.

Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção.
(comigo não, eu quero ver quem tem razão).

Como podemos notar, este samba de Wilson Batista é uma apologia ao malandro com navalha no bolso, ao malandro que se orgulha de sua valentia, ao malandro bom de briga. Ou seja, tudo aquilo que a sociedade recriava na época, e que Noel Rosa de imediato responderia com o samba *Rapaz Folgado*. Entretanto, antes de passarmos para o samba/resposta de Noel é preciso lembrar que a imagem do malandro apresentada por Wilson Batista em *Lenço no Pescoço* foi, de uma forma geral, devidamente repudiada pelos sambistas do período, particularmente por aqueles que trabalhavam no rádio e no disco. Orestes Barbosa, por exemplo, o acusou de fazer “pregação do crime por música”; e Ari Barroso tentou criar uma espécie de antídoto ao samba de Wilson, com a marcha *Mulatinho Bamba*, na qual o malandro é totalmente inofensivo, quase um “otário” – evidentemente, essa marcha não teve o menor efeito entre os sambistas. (Cf. FENERICK, 2005: 240-242). Ao contrário da marcha de Ari Barroso, porém, o samba/resposta de Noel surtiu efeito. Noel havia se dado conta que o processo de modernização que estava em curso não tinha volta. A modernização da produção do samba e as relações sociais derivadas daí exigiam uma nova atitude do sambista e Noel sabia que esse processo era irreversível e alteraria as relações tradicionais do sambista com o samba – relações essas quase sempre lúdicas-religiosas, características da música comunitária. A ‘civilização’ estava ‘subindo o morro’ e o sambista tinha que ficar atento, sob pena de sucumbir diante dos novos tempos. Mas o contrário também ocorria. O samba de morro também estava descendo até o ‘asfalto’. A comercialização do samba, o seu ingresso na recente e pouco expandida indústria de diversões do período (disco, rádio e cinema), cada vez mais, também se apresentava como uma alternativa para o sambista do morro ganhar a vida, ainda que de forma precária e sempre se equilibrando na ‘corda bamba do samba’. Assim, quando Noel responde ao samba de Wilson Batista, ele o faz visando à imagem do sambista (malandro), do compositor, num meio onde as possibilidades de se viver do samba já podiam ser vislumbradas.

Em *Rapaz Folgado*, Noel, que sempre optou por uma estratégia diferente da descrita em *Lenço no Pescoço* para abordar o malandro em suas canções, [2] “desmonta” a personagem criada por Wilson Batista, tanto no seu aspecto físico (da indumentária) como no seu modo de se relacionar com o samba, e a recoloca, por meio de “propostas”, num plano regido por novas possibilidades de atuação. Noel tem o cuidado de não atacar diretamente o malandro, ele prefere dizer que é a ‘palavra’ malandro o fator que está tirando “todo o valor do sambista”. Não sendo o malandro propriamente dito o alvo de Noel, resta-nos verificar o criador de sambas: o compositor. Nesse quesito, o ‘Filósofo do Samba’, propõe ao compositor popular o ‘papel e lápis’. Isto é, propõe ao sambista que, senão totalmente ao menos em parte, substitua a “experiência vivida pelo conhecimento como instrumento para a criação”, apresentando ao malandro/sambista a necessidade de ser “um novo tipo de compositor” (CALDEIRA, 1987: 31). Um compositor que também leve em conta a modernidade, e não apenas a tradição. Em outras palavras, Noel quer legitimar o samba perante a sociedade estabelecendo-o como um traço da cultura brasileira mais arcaica e profunda, ao mesmo tempo em que não rejeita seu potencial mercadológico, como música popular destinada ao consumo diário por meio da veiculação em rádios e/ou venda de discos. O malandro/sambista deveria levar em conta seu público novo: o ‘povo civilizado’ – isto é, os “nossos queridos ouvintes”. Vamos então ao samba/resposta de Noel, *Rapaz Folgado*, cuja letra original é a que se segue:

Deixa de arrastar o teu tamanco
 Pois tamanco nunca foi sandália
 E tira do pescoço o lenço branco
 Compra sapato e gravata
 Joga fora essa navalha
 Que te atrapalha.
 Com chapéu do lado deste rata
 Da polícia quero que escapes
 Fazendo samba-canção
 Já te dei papel e lápis
 Arranja um amor e um violão.

Malandro é palavra derrotista

2 – Em Noel Rosa, o malandro é um boêmio, perspicaz, que sempre utiliza a sua inteligência e não sua valentia para iludir o otário.

Que só serve pra tirar
 Todo o valor do sambista
 Proponho ao povo civilizado
 Não te chamar de malandro
 E sim de rapaz folgado.

A polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista se arrastaria por alguns anos e produziria sambas que se tornariam verdadeiros ‘clássicos’ do cancionário popular brasileiro, como o *Feitiço da Vila* e *Palpite Infeliz*, sambas de Noel que teriam posteriormente inúmeras gravações. Essa duração estendida, em parte, se deve a Wilson Batista, então um jovem e iniciante compositor, que incentivou a prorrogação da polêmica – que para Noel teria se encerrado com sua resposta em *Rapaz Folgado* –, compondo uma série de sambas que “mexiam com Noel”, talvez mesmo para pegar uma ‘carona’ no sucesso que o ‘Filósofo do Samba’ vivia no momento, tanto no disco como no rádio. Seja como for, essa polêmica entre os dois sambistas, é preciso salientar, se manteve restrita ao campo da canção popular. Isto é, Noel e Wilson discutiam apenas por meio de sambas, e tendo o samba como tema. [3] Assim, no decorrer dos anos da polêmica (que se estendeu até 1935), Noel compõe em 1934 o *Feitiço da Vila* – sem o intuito de prolongar a discussão, até porque por esta época ele nem se lembrava mais dela –, um samba no qual o *Poeta da Vila*, mais uma vez, procurava homenagear o seu bairro natal, Vila Isabel:

A Vila tem
 um feitiço sem farofa
 sem vela e sem vintém
 que nos faz bem
 tendo o nome de Princesa
 transformou o samba
 num feitiço decente
 que prende a gente.

O trecho do samba de Noel citado apresenta uma imagem que propositalmente se distancia do samba tradicional, do samba ligado exclusivamente à cultura afro-brasileira. Segundo Jorge Caldeira, essa imagem seria inconcebível para um sambista-tradicional do período. Mas em Noel, “ela nascia, ciosa de si” (CALDEIRA, 1987: 34). Wilson Batista, inconformado com uma tal repre-

3 – É fato, porém, que em Frankstein da Vila, Wilson Batista – já no fim da polêmica – perde a compostura e ataca o complexo de Noel, fruto de um afundamento maxilar causado pelo fórceps durante o parto. Mas este samba de Wilson foi uma exceção dentre as canções compostas pelos dois sambistas durante a polêmica. No geral, mantiveram-se nas “regras da arte”.

sentação do samba, responderia ao *Feitiço da Vila* com o seu *Comersa Fiada*, onde desqualificava totalmente as idéias de Noel, prosseguindo com a polêmica entre os dois, o que instigaria Noel a compor o antológico *Palpite Infeliz* logo em seguida. Mas, polêmica à parte, a letra do samba de Noel trazia elementos novos para a compreensão das transformações pelas quais o samba passava naquele momento. Noel diz que em Vila Isabel o samba tem um certo feitiço que inebria a quem o ouve, tal como o samba era entendido anteriormente, devido a sua relação inicial com a cultura afro-brasileira, particularmente com o candomblé. Porém, é um feitiço diferente, é um 'feitiço decente', o que de antemão já denota uma preocupação com a aceitação social (e comercial) do samba. Tal como em *Rapaz Folgado*, em que Noel deixa o malandro 'nu', decompondo o seu aspecto exterior (a navalha, o lenço no pescoço, o tamanco), em *Feitiço da Vila* o samba também passa a ser desprovido de suas significações exteriores. Continuando a ser feitiço, o samba, entretanto, não carrega mais a sua significação religiosa oriunda do candomblé: "a vela, a farofa e o vintém". Conforme bem observou Carlos Sandroni, o *Feitiço da Vila* postula, pois, uma relação, através do nome, entre a *Vila* e a *Princesa Isabel*. Tal relação justifica o fato de que a primeira tenha transformado o samba, que por sua vez é posto em relação com o feitiço; este, aos olhos de parte da elite brasileira, era representante das práticas dos negros em seu aspecto ameaçador. O que fica implícito é que o que a Vila faz com o samba é de algum modo equivalente ao que a Princesa fez com os negros abolindo a escravidão (SANDRONI, 2001: 171).

Nesse sentido, o que Noel propõe ao samba, no *Feitiço da Vila*, é libertar-se de suas tradições. Ou seja, o samba não poderia ficar restrito às suas características e representações anteriores, tradicionais, sob pena de permanecer como 'apenas' uma música étnica, ligada unicamente à cultura popular afro-brasileira. Assim, Noel 'liberta' o samba de seu passado, e o insere na modernidade, como música popular. Com isso, Noel propõe a sua primeira reinvenção para a tradição do samba, que deixa de ser arcaico, mas ainda não é totalmente moderno. Mas, retornando ao *Feitiço da Vila*. Em um outro trecho desse samba, escreveu Noel:

Lá em Vila Isabel
Quem é bacharel
Não tem medo de bamba

São Paulo dá café,
Minas dá leite
E a Vila Isabel dá samba.

Noel, no trecho citado, propõe que o samba atue como um aglutinador da cultura brasileira, posto que o bacharel (símbolo da cultura letrada, da cultura européia) convive “sem medo” do bamba – o malandro/sambista, símbolo da cultura tradicional e marginalizada – na Vila Isabel utópica do compositor. Além disso, o samba aparece como um produto de mercado genuinamente carioca equiparado aos principais produtos de Minas Gerais e São Paulo, o leite e o café respectivamente. Nas palavras de Carlos Sandroni, para Noel Rosa o samba deveria defender o seu:

...direito de participar do mercado, de entrar nas prateleiras do patrimônio nacional. Não é mais signo de exclusão, de separação, mas diferença que soma. Ao mesmo tempo, suaviza a alternativa demasiado radical entre o café, que é preto, e o leite, que é branco, propondo-se a si mesmo como um misto (Idem, 2001: 172).

A mesma força aglutinadora que Noel apontou em *Feitiço da Vila*, está também colocada em uma outra canção de sua autoria: o samba *Feitio de Oração*. Diante da fratura entre cidade e morro, estabelecida após o surgimento dos sambistas do “morro” do Estácio de Sá, Noel propõe a sua segunda reinvenção para a tradição do samba: ‘não é nem do morro e nem da cidade’. Vejamos um trecho de *Feitio de Oração*, samba lançado e gravado por Francisco Alves e Castro Barbosa em 1933:

O samba na realidade
não vem do morro nem lá da cidade
e quem suportar uma paixão
sentirá que o samba então
nasce no coração.

Noel não fala de nenhum lugar geograficamente definido, pois se o

“samba não vem nem do morro e nem da cidade” é porque ele nasce em algum outro lugar, ou mesmo em ambos os lugares, ou ainda em algum lugar que não é nem um e nem o outro, enfim, ele nasce ‘no coração’. Ao jogar com o lugar-comum, que faz da música uma expressão direta dos sentimentos, Noel, conforme comenta Carlos Sandroni,

...lembra que o resultado do trabalho do sambista (em cujo peito também bate um coração) é, em última análise, ‘música’: algo a que finalmente a cultura contemporânea dá um estatuto similar ao de uma sinfonia, estando ambos devidamente representados no dicionário *New Grove* (Idem, 2001: 174-175).

Noel, assim, proclama a existência do samba como música popular, ao unir a fratura entre morro e cidade, entre tradição e modernidade. Mais ainda, proclama a existência da ‘música popular brasileira’, tendo no samba a sua espinha dorsal. Seu gesto, é certo, torna-se importante como um tipo de consciência adquirida em um momento em que o samba deixava de ser uma “música étnica, para integrar um modo de ser ancorado na modernidade e na centralidade urbana, sinônimo de um jeito carioca de ser” (NAPOLITANO, 2007: 31). E desprovido de suas representações mais ameaçadoras para as elites carioca e brasileira do período – o ‘feitiço’ do candomblé e a imagem do malandro/marginal –, o samba agora podia se ligar a uma outra representação: o Rio de Janeiro. Sem ser propriamente nem do ‘morro’ e nem do ‘asfalto’ o samba pôde identificar-se com a cidade do Rio de Janeiro, anulando e mantendo ao mesmo tempo suas contradições entre o moderno e o tradicional. E esse entrelaçamento entre samba e Rio de Janeiro, essa sutura entre morro e cidade, entre o moderno e o arcaico, nada mais foi que um preâmbulo para algo de maior vulto: o samba como identidade nacional (Cf. FENERICK, 2005: 251 e sgts.). Reinventado em sua própria tradição, após a década de 1930, o samba pôde dizer para ‘todos’ os brasileiros, sem peia alguma:

Quem não gosta de samba, bom sujeito não é
Ou é ruim da cabeça, ou doente do pé...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CALDEIRA, Jorge. *Noel Rosa. De Costas para o Mar*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do Morro, Nem da Cidade. As Transformações do Samba e a Indústria Cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.
- MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa. Uma Biografia*. Brasília: Ed. UNB, 1990.
- NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Ideias. A Questão da Tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- PIMENTEL, L.; VIEIRA, L. F. *Wilson Batista. Na Corda Bamba do Samba*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SODRÉ, Muniz. *Samba. O Dono do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- VIANNA, Leticia C. R. *Bezerra da Silva. Produto do Morro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, pp.113-114.