

Título: Artur Azevedo e Catulo da Paixão: dois perdidos numa música “suja”

Autor: Joêzer de Souza Mendonça

Resumo

Na segunda metade do século XIX, certas expressões da cultura musical popular eram consideradas social e moralmente “impróprias” no Rio de Janeiro. Apesar da resistência de boa parte da crítica, o dramaturgo Artur Azevedo e o músico e poeta Catulo da Paixão Cearense foram fundamentais no processo de valorização da canção popular como item legítimo da identidade nacional. Nosso artigo investiga alguns critérios de desqualificação estética e as tentativas de rebaixamento ético da cultura popular e assinala a relevância de Artur Azevedo e Catulo da Paixão como mediadores culturais no período em que a canção e os instrumentos populares começavam a ganhar maior reconhecimento social e também enfrentavam pesadas críticas.

Palavras-chave: canção popular; mediação cultural; identidade nacional

Abstract

By the second half of the nineteenth century, some expressions of popular music culture were seen as socially and morally "wrong" in Rio de Janeiro. Despite resistance from much of the critics, playwright Artur Azevedo and musician and poet Catulo da Paixão Cearense had a fundamental part in the modeling of Brazilian popular song and in the consolidation of the guitar as a genuine national instrument. Our paper investigates some criteria for aesthetic disqualification and the attempts to downgrade popular culture, and also points out Artur Azevedo and Catulo da Paixão as important mediators by the time when popular songs and instruments began to gain more social recognition and faced heavy criticism too.

Keywords: popular song; cultural mediation; national identity

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Música do IA-UNESP (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”). É bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp. E-mail: joezer.7@gmail.com

Introdução

Na segunda metade do século XIX, tanto a canção popular quanto o violão eram itens proibidos no Rio de Janeiro, a então capital do Império. Apesar da resistência de boa parte da crítica da época, o dramaturgo Artur Azevedo e o músico e poeta Catulo da Paixão Cearense atuaram de forma fundamental no tocante à valorização de uma canção popular brasileira e à consolidação do violão como legítimo instrumento nacional. As “revistas” satíricas de Azevedo, assim como as modinhas de Catulo, granjearam bastante audiência. Em contrapartida, os critérios de desqualificação estética e as tentativas de rebaixamento ético da cultura musical popular comentavam o “mau gosto” e a imoralidade de muitas músicas e tipos de espetáculo.

As análises das revistas musicais de Artur Azevedo, como aqueles realizados por Alberto Rocha Junior (2002) e Fernando Mencarelli (1999), mostram como o autor inseriu relevantes problemáticas sociais nos versos das canções (como a abolição da escravidão, a mestiçagem, a crítica à elite), ao mesmo tempo em que empregava ritmos considerados “chulos”, como o lundu. Por sua vez, Catulo da Paixão foi um dos primeiros convidados a se apresentar no vetusto auditório do Instituto Nacional de Música, cantando acompanhado de violão (SEVERIANO, 2008, p. 67), um instrumento reprimido pelo preconceito elitista.

Nesse artigo, procurei evitar certos métodos descritivos que induzem ao populismo (FLEURY, 2009) e tomei como base a noção de “mediação cultural” do antropólogo Hermano Vianna (1995). Procurei, de passagem, conjugar as discussões sobre identidade nacional que tinham lugar na virada do século XIX para o XX.

O objetivo é verificar como Artur Azevedo e Catulo da Paixão foram importantes mediadores no período em que a canção e os instrumentos populares começavam a dividir espaço cultural com a música denominada erudita, enquanto os músicos populares ganhavam reconhecimento social e também enfrentavam a dura resistência dos críticos na imprensa.

1. Artur Azevedo e a música popular

Desde a *Revista do Rio de Janeiro em 1877* até sua última peça, *O Cordão*, o dramaturgo maranhense radicado no Rio de Janeiro Artur Azevedo (1855-1908) utilizou a estrutura do espetáculo de revista para, de fato, passar em revista os costumes, as tendências políticas, a vida cotidiana dos habitantes do Rio de Janeiro. A pena satírica

de Artur Azevedo não foi criticada tanto por sua mordacidade quanto por estar envolvida com a forma do teatro “ligeiro”.¹

O teatro de revista teve grande sucesso de público na segunda metade do século XIX. Temperadas com o calor da hora sócio-cultural, as peças do teatro de revista se firmaram como uma retrospectiva jocosa dos fatos e costumes de determinado ano.

Seus temas eram perpassados por falas de duplo sentido e ambiguidades “apimentadas”, estimulando a picardia por meio de danças, diálogos e letras de canções bastante irônicas e maliciosas. Sua estrutura vinha da ópera-cômica e do espetáculo de *vaudeville*, formatos sem a mesma respeitabilidade social que a ópera e a tragédia (PAIVA, 1991).

As músicas compostas e/ou adaptadas para cada peça eram uma colcha de retalhos que incluía “a modinha, o lundu, o maxixe, o tango brasileiro, a marcha, a valsa, o fado e árias de óperas e operetas conhecidas” (ROCHA JR, 2002, p. 92). Assim, numa mesma revista, ouviam-se canções de anônimos autores populares e trechos musicais conhecidos de Offenbach e Verdi.

Os personagens podiam ser caricaturas polêmicas de indivíduos conhecidos, como o Sr. João José Fagundes Rezende e Silva, satirizado no personagem Barão de Caiapó, da revista *O Mandarin* (de 1888), de Artur Azevedo e Moreira Sampaio; ou podiam representar tipos sociais comuns, como o português, o caipira, o malandro (idem, p. 87).² Não escaparam, também, os mulatos e as tias “baianas”, como a personagem Sabina, vendedora de laranjas da revista *A República* (1890), dos irmãos Artur e Aluísio Azevedo. Outro personagem bastante importante era a figura do *compère*, uma espécie de mestre-de-cerimônias responsável por dar continuidade de ação aos números e atos isolados da peça (PRADO, 1999, p. 103)

Flora Sussekind avalia que a aceleração das reformas urbanas parece ter impactado a sociedade de tal maneira como se ela “necessitasse de mapas teatrais renovados anualmente para que pudesse manter seu autocontrole e um projeto coletivo de futuro” (1986, p. 8).

Nessa modificação da paisagem social, as diversas configurações de classe percebiam-se no “mesmo palco” caracterizado como “um dos raros espaços de manifestação pública em que amplos setores de uma sociedade estruturalmente

¹ Informações sobre títulos das peças, datas de estreia e co-autoria em Roberto Ruiz, 1988.

² O gatuno (na revista *O Rio de Janeiro em 1877*, o vadio (em *O Mandarin*) e o capadócio (em *Mercúrio*) estiveram representados. O malandro foi título de revista de 1886: *O Bilontra*. Todos os títulos são peças de Artur Azevedo.

complexa encontravam alguma identidade” (MENCARELLI, 1999, p.36). As distintas referências culturais de classe que desaguavam na convergência da representação do cotidiano do cidadão colaboraram para o sucesso do teatro de revista.

No entanto, além do caráter polêmico da representação sarcástica de eventos e pessoas, a interação de tradições musicais e artísticas de diferentes polos sociais também não seria pacífica e totalmente bem acolhida pela imprensa do Rio de Janeiro. Embora literatos e jornalistas estivessem envolvidos com uma produção musical ligada aos estratos populares da cidade e alguns nomes ilustres das letras fundavam agremiações “lítero-humorísticas” onde a ironia e a sátira aos costumes eram incorporadas aos versos (TINHORÃO, 2004, p. 132-133).³

No teatro de revista, a reunião de comédia musical com sátira social e política encontrou fértil terreno nas dezenove revistas de Artur Azevedo. Nem sempre eram atendidos os reclamos do autor quanto à impropriedade do “insulto baixo, em linguagem rasteira de espelunca, [...] a imoralidade sem folha de parreira, a tolice desengraçada e um churrilho de asneiras”, itens que o desagradavam pelo aviltamento ético e pela degradação estética da forma teatral de peças “sem nexos nem disposições teatrais” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 28/02/1887).⁴

As peças de Artur Azevedo, de forma geral, eram vistas como diferentes “das outras do mesmo gênero” pelo tratamento parcimonioso de “lundus, maxixes, fandangos e outros requiebro” e pelos “belos versos cômicos”.⁵ Embora procurasse manter sua posição de “escritor erudito e gramaticalmente correto” e afastar-se do popularesco (PRADO, 106), sua condição de “revisteiro” e colaborador do sucesso de uma espécie de “música suja” entre seus colegas intelectuais lhe trouxe muitas objeções.

A revista *O tribofe* teve má repercussão entre seus pares da intelectualidade da capital (ROCHA JR, 2002, p. 224). Já a revista *A Fantasia*, de 1896, foi criticada por usar um procedimento cômico que “rebaixa o nobre, o trágico e o elevado, as qualidades do melhor drama, a paródia, tornando-o um gênero inferior” (idem, p. 227).

Artur Azevedo respondia às objeções tanto pela imprensa quanto por meio das próprias músicas de suas peças. Em 1904, ele escreveu um artigo, intitulado “Em Defesa”, em que dizia preferir “uma paródia bem feita e engraçada a todos os

³ “Lítero-humorística” era a definição de Machado de Assis para a Sociedade Petalógica, frequentada por poetas e escritores da época.

⁴ Apud Rocha Junior, 2002, p. 162.

⁵ GAZETA DE NOTÍCIAS, *Teatros e...*, “A fantasia”, 16/08/1896.

dramalhões pantufaludos e mal escritos, em que se castiga o vício e se premia a virtude” (SEIDL, 1937, p. 165). Escreveu, também, que

“a opereta é igualmente um gênero condenado; mas quem poderá negar que Meillac e Halévy, associados à Offenbach, produzissem verdadeiros primores, e quem poderá negar também que a partitura de *Madame Agnot* consagrasse para sempre o nome de Lecoq?” (A NOTÍCIA, 12/03/1896).⁶

Numa canção da revista *O Mercúrio*, Azevedo pôs os seguintes versos:

“*Dizem muitos que a Arte / essa deusa que tem culto em toda parte / menos na nossa terra / dos revisteiros sofre impertinente guerra: / engano, puro engano! / Pode haver arte na revista no ano*” (ROCHA JUNIOR, 2002, p. 163).

A predominância do teatro de revista no final do século XIX foi vista como um sinal da decadência artística e cultural do teatro nacional. Fernando Mencarelli (1999) analisa que as críticas ao teatro ligeiro, à opereta e ao café-cantante obedeciam a uma visão que exaltava a tradição da grande tragédia e da alta comédia.⁷

O escritor Coelho Neto (1864-1934), também nascido no Maranhão e radicado no Rio de Janeiro, criticava acidamente o

“teatrinho [que] atraía o povo com a nudez dos coros femininos, com as partituras saltitantes, com a fantasia fescenina das operetas e com o enxame alegre do mulhério que começava a forçar os costumes patriarcais, escandalizando a cidade com o luxo pimpão dos trajes, com as maneiras desabridas, com a troça, com as orgias. O gênero bufo impôs-se” (1929, p. 158-9).

As fortes críticas se dirigiam à licenciosidade, ao caráter jocoso e à deselegância, mas também deixam entrever uma disposição para repudiar os novos padrões artísticos que nasciam do hibridismo cultural a reboque das transformações urbanas da sociedade moderna. Era um prelúdio da rejeição da elite dominante às formas de uma embrionária indústria cultural.

O teatro de variedades, que requeria canções, lundus e maxixes em boa parte do espetáculo, garantiu maior repercussão social aos estilos musicais populares. *O Bilontra* tem os versos de Azevedo e música do maestro Gomes Cardim, que inseriu na revista tangos, canção espanhola, paródia de “La Donna é mobile” (da ópera *La Traviata*, de Verdi), jongo e lundu. Outro maestro, Assis Pacheco, compositor respeitado pela ópera *Moema* (1889), foi criticado por ter se encarregado da “confecção musical” da revista *O Tribofe*, algo que não se provou “o mais adaptável a sua índole

⁶ Apud Mencarelli, 1999, p. 97.

⁷ Entre os críticos que apontaram o teatro de revista como uma fase decadente do teatro brasileiro, cf. Sábato Magaldi, *Panorama do teatro brasileiro*, Rio de Janeiro, MEC/Funarte/SNT, s/d; Múcio da Paixão, *O teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, Brasília Edições, 1936; J. Galante de Sousa, *O teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, INL/MEC, 1960, tomos 1 e 2.

artística”.⁸ Contudo, no que diz respeito a ambos, Gomes Cardim e Assis Pacheco, não se pode negar uma relação tanto “com a música erudita quanto com a incipiente cultura de massas da época” (ROCHA JR., 2002, p. 209).

Os mediadores culturais, na expressão do antropólogo Hermano Vianna (1995), eram intelectuais, poetas, literatos, jornalistas, músicos eruditos, todos com trânsito entre as diferentes classes sociais, não como porta-vozes da elite artística, mas como intermediários que promovem a circulação dos artefatos culturais nos diversos estratos sociais.

Mediadores culturais como Artur Azevedo atuaram como pioneiros na consciência de um posicionamento junto à florescente indústria cultural e na maior repercussão de uma música identificada com as raízes nacionais. No artigo “O teatro”, no jornal *A Notícia* (17/12/1884), Artur Azevedo fez publicar as palavras do escritor Moreira Sampaio:

“O autor é o industrial que fabrica; o empresário é o negociante que vende; o público é o consumidor que adquire. Nós, que fazemos do teatro uma profissão escrevendo para ele, só podemos fornecer ao negociante gênero vendável, porquanto todo aquele que não o seja se transformará em alcaide das nossas prateleiras para o pasto das traças e baratas”.

É relevante, ainda, o fato de sua revista *A República* ter incluído o tango “As laranjas da Sabina”, canção considerada por José Ramos Tinhorão como a primeira composição inteiramente brasileira lançada pelo teatro de revista (2004, p. 229-230).

2. Popular e populismo

A exaltação conferida aos espetáculos de revistas poderia ser um reflexo de um argumento populista? E, ainda, os opositores daquelas práticas estariam preocupados com o teor de imoralidade e degeneração de alguns espetáculos teatrais e canções “apimentadas” ou eles representavam uma ótica de restrição social e preconceito estético?

Denys Cuche descreve duas formas de abordagem diametralmente opostas, mas comuns nos estudos sobre as culturas populares:

1) Minimalista: nessa perspectiva, as culturas populares são derivadas da cultura dominante, são responsáveis por diluir e empobrecer a cultura central e, além de

⁸ O PAÍS, *Artes e artistas*, “O tribofê”, 19/06/1892. Apud Rocha Junior, 2002, p. 209-210.

tudo, são desprovidas de criatividade e autonomia. As culturas populares seriam a expressão da alienação social e só apresentam meros “subprodutos inacabados”;

2) Maximalista: nessa tese, as culturas populares são consideradas “iguais e mesmo superiores à cultura das elites”, posto que são provenientes da criatividade do “povo”. Além do mais, seriam fornidas de maior autenticidade e independência (CUCHE, 2002, p. 147-148).

Enquanto a primeira tese falha pelo simplismo, a segunda parece mais próxima de uma romantização mítica da cultura popular do que de um estudo minucioso da realidade. Dessa ambivalência de posturas na descrição de causas sociais e culturais dos eventos musicais, há também a tendência que “induz ao deslize do populismo, que consiste em fazer crer que os ‘verdadeiros valores’ pertencem ao povo” (FLEURY, 2009, p. 137).

O interesse de literatos e intelectuais do século XIX pelas expressões culturais populares não seria motivado tanto pela busca das verdadeiras matrizes da cultura brasileira quanto pelo “debate da cultura nacional” e por “um projeto de valorização da identidade nacional em que as manifestações artísticas tinham papel fundamental” (MENCARELLI, 2002, p. 64). Ao comentar a legitimização oficial do samba como música genuinamente nacional, Hermano Vianna entende que esse processo resultou de uma valorização da cultura popular (1998, p. 35).

No entanto, as transformações urbanas e o cosmopolitismo da sociedade do Rio de Janeiro de fins de século XIX produziram reações a essa crescente valorização das manifestações populares. Reações pautadas, segundo Nicolau Sevcenko, em quatro prerrogativas:

“condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense” (Sevcenko, 2003, p. 30).

No processo de consolidação de uma ideia de cultura nacional, o violão e a modinha experimentaram tanto um respeito quanto um descrédito localizados. Catulo da Paixão Cearense que o diga.

3. Catulo da Paixão: o violão vai à academia

No dia 5 de julho de 1908, Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) fez um recital num lotado auditório do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Convidado pelo diretor do INM, o maestro Alberto Nepomuceno, este sim, cearense de fato, o maranhense Catulo da Paixão⁹ cantou para uma plateia que incluía Francisco Braga e Henrique Oswald. Além da novidade da presença de um trovador popular no centro da música erudita, Catulo acompanhou-se ao som de um violão, instrumento perseguido pelo preconceito (SEVERIANO, 2008, p. 67).

“[...] o violão tornou-se símbolo de inferioridade social e de cultura, arrastando na sua degradação a modinha. Violão e modinha desceram das mãos, das bocas e das salas dos brancos, dos nobres, dos ricos para se refugiarem nas palhoças dos negros e pardos, e nas mãos dos capadócios, dos cafajestes, dos capoeiras, [...] (FREYRE, 1951, vol. 2, p.700).

Uma elite urbana que procurava imitar a moda e as atividades de lazer das capitais europeias se voltaria contra o gosto das classes populares. Isto se demonstra no fato de que, no século XIX, o piano nas salas das famílias da alta sociedade carioca sobrepujaria a presença do violão e da modinha. Todavia, o sucesso da fase “modinheira” de Catulo promoveria o reconhecimento sociocultural daquele instrumento e daquele gênero musical.

Como propagador da modinha, estilo que Silvio Romero considerava um “abastardamento da estética erudita”, mas no qual José Veríssimo enxergava uma “forma do lirismo popular autóctone” (TINHORÃO, 1978, p. 24), a influência de Catulo está menos na poética sentimentalista e um tanto pernóstica dos seus versos e mais na temática sertaneja dos conteúdos e na “moralização” do violão.

Como o próprio Catulo dizia, “quem o tocasse [o violão] era um desacreditado [...] Moralizei o violão, levando-o pela primeira vez aos salões mais nobres desta capital”.¹⁰

É bem verdade que o violão não tinha um repertório que empregasse as possibilidades de expressão a partir das técnicas europeias, o que desprestigiava esse instrumento entre os músicos eruditos (TABORDA, 2011, p. 194). Mas nos anos 1920, o

⁹ O pai de Catulo, o ourives Amâncio José da Paixão, nascido no Ceará, era tratado de Cearense pela clientela. Isso o levou a adotar esse apelido como sobrenome. Catulo da Paixão Cearense nasceu em São Luís, MA. Sua família mudou-se para o Rio de Janeiro em 1880 (SEVERIANO, 2008, p. 65)

¹⁰ Apud Carlos Maul, 1971, p. 39.

subtítulo “Pelo ressurgimento da modinha”, da coluna “O que é nosso” do jornal *Correio da Manhã*, suscitou o debate da identidade musical nacional, com o direito à presença dos nomes de Catulo, João Pernambuco e Sinhô (idem, p. 206).

Catulo procurou motivos folclóricos a fim de se aproximar das raízes nacionais, embora se apropriando, às vezes indevidamente (numa época de maior negligência de propriedade autoral), de temas musicais anônimos ou de já conhecidas peças instrumentais.¹¹

Se sua linguagem poética era tida como afetada e sua vaidade pessoal dava razão a ironias,¹² suas letras “caipiras” foram enormemente apreciadas, contribuindo para a visibilidade, ainda que idealizada, dos habitantes rurais esquecidos pelos processos de urbanização do país. Seus versos permeados de sugestões imagéticas do bucolismo e da inocência atribuídos à vida rural, como em “Luar do Sertão” e “Cabocla de Caxangá” (ambos em parceria com um importante nome do violão popular, João Pernambuco), levou Mário de Andrade a considerá-lo “o maior criador de imagens da poesia brasileira” (SEVERIANO, 2008, p. 68).

A declaração do poeta Manuel Bandeira de que “a modinha é a expressão lírica do nosso povo” e “o violão era o instrumento nacional” ecoava a consagração irrestrita da brasilidade como tema e estilo musical. Tal celebração teria acordes iniciais nas polêmicas do diálogo-erudito popular no teatro de revista de Artur Azevedo e passaria pela rememoração de um país rural em meio às inovações urbanas encontrada na obra de Catulo.

Considerações finais

Ainda que uma parte da intelectualidade e da alta sociedade rejeitasse as expressões musicais populares, outra parte consistia de mediadores culturais que fizeram circular novas ideias e cooperaram para a dinâmica da renovação musical a partir da valorização dos artefatos culturais tidos como “impróprios” para o convívio cultural. O debate sobre a noção de identidade nacional na virada do século XIX para o XX chancelaria os aspectos de brasilidade de instrumentos musicais e de ritmos de uma suposta música “suja”. Artur Azevedo e Catulo da Paixão comparecem de forma

¹¹ Em depoimento a João do Rio, Catulo relatou que escrevia poesias para músicas que já preexistiam há muito tempo (SEVERIANO, 2008, p. 66).

¹² O personagem Ricardo Coração-dos-Outros, do romance de Lima Barreto, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, é calcado com distanciamento irônico na figura de Catulo.

relevante nesse debate ao introduzirem as formas musicais da cultura marginalizada em suas obras ora menosprezadas pelo caráter popular ora ressaltadas justamente por esse aspecto.

O prestígio de Artur Azevedo junto aos intelectuais e à imprensa e o sucesso de *Catulo* em diversas camadas sociais mobilizaram novas posturas culturais durante o surgimento de uma indústria musical e contribuíram para a maior repercussão social da música popular que viria a ser chamada de “música brasileira”.

Referências bibliográficas

COELHO NETO. *Compêndio de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Livraria Francisco Alves, 3ª edição, 1929, [1905].

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2 ed. Bauru, SP: Edusc, 2002.

FLEURY, Laurent. *Sociologia da cultura e das práticas culturais*. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Vol. 2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

MAUL, Carlos. *Catullo*. Guanabara: São José, edição do autor, 1971.

MENCARELLI, Fernando. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Artur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado! vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ROCHA JR, Alberto Ferreira. *Teatro Brasileiro de Revista: de Arthur Azevedo a São João-del-Rey*. Tese de doutorado em Artes Cênicas, ECA/USP. 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das letras. 2003.

SEIDL, Roberto. *Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: ABC, 1937.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

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

TINHORÃO. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1978.

_____, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro* (vol. II: século XX [1ª parte]). São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *História social da música popular brasileira*. 3ª Ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

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