

A Questão Proxêmica no Samba

Por: Regina Meirelles

Professora Adjunta

Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Brasil

E-mail: reginams@ism.com.br

Resumo:

A proximidade se desenvolveu a partir de observações antropológicas ao se estudar o código de uma determinada linguagem em uma sociedade primitiva, reduzindo-o a um código geral que vai reger todas as estruturas linguísticas locais. Não se restringindo somente ao campo linguístico, a proximidade procura verificar como se articulam as relações linguísticas, urbanas, parentais, artísticas, da comunidade. Entre nós a idéia de espaço fundamenta uma das bases do projeto cultural, constituindo importante fator de identidade. Demarcando um espaço, um grupo social está estabelecendo sua diferença em relação aos outros. Através de construções de redes de sociabilidade, grupos marginalizados, como os sambistas das primeiras décadas do século XX, criam novos canais de comunicação. A partir dessa idéia delinea-se o papel de sambistas como José Barbosa da Silva- o Sinhô – como articulador dessas redes populares com outras camadas sociais da cidade do Rio de Janeiro, no início do século passado.

Palavras chave: proximidade/ samba/ redes de sociabilidade

Abstract:

The study of Proximity has been developed from anthropological observations when researchers examining the linguistic code of a particular language in a primitive society came to a conclusion that a general code that affected directly the local language structures had been created to rule and to unite all kinds of relationship, not only the linguistic one but many others such as urban, parental and artistic relationship in that community. Proximity aims to verify how those different aspects of a society establish some relationship. How do they deal with the spacial aspect of culture? We share that the idea of space is the basis for every cultural project and it constitutes one of the most important identification factors of a society. When a social group demarcate a certain space they stablish their difference among others.

Through the construction of social nets, marginalized groups like the samba composers and dancers of the first decades of the XX century created new channels of communication. From this point on emerged the figure of José Barbosa da Silva – “Sinhô”- an important musician who could articulate the popular level of the Brazilian society in the city of Rio de Janeiro with other social groups, in the beginning of last century.

Keywords: proximity/ samba/ social nets

A proxemia se desenvolveu a partir de observações antropológicas ao se estudar o código de uma determinada linguagem em uma sociedade primitiva, reduzindo-o a um código geral que vai reger todas as estruturas lingüísticas de várias línguas. Não se restringindo somente ao campo lingüístico, colocam em relação, no âmbito daquela sociedade estudada, as formas de linguagem, as relações de parentesco, a disposição espacial e as formas de suas habitações etc, reduzindo todos esses fatos de comunicação cultural a um diagrama, que os unifica. Em outras palavras, procura-se verificar como se articulam as relações lingüísticas, urbanas, parentais, artísticas, da comunidade. Exemplos desse código antropológico é o que encontramos nos estudos da “Prossêmica”¹.

Para a Prossêmica, o espaço “fala”. A distância que me coloco de outra pessoa, que comigo mantém um relacionamento qualquer, carrega-se de significados que mudam de civilização para civilização. A espacialidade possui um valor significativo e esse fato já foi bastante evidenciado no estudo do comportamento animal: suas distâncias de fuga, atrações e conflitos. Todo animal parece envolvido por esferas de *intimidade* e *socialidade*, mensuráveis de modo bastante preciso, que codificam relações possíveis.

Umberto Eco (1991) aborda a proxemia tomando por base a arquitetura, considerando que esta adquire seus significados a partir de um referente físico (a distância), apesar do fato desta distância adquirir significados diferentes em situações sociais diversas, permitindo diferentes atribuições de significados ao evento. Cita o exemplo da construção de Brasília concebida arquitetonicamente como a cidade que deveria instituir um novo sistema de vida capaz de comunicar ideais de vida democrática, de pioneirismo, de auto-identificação de um país jovem em busca de uma fisionomia própria, que, no entanto, transformou-se, de cidade socialista que devia ser, na própria imagem da diferença social, ou seja: o *significado global da cidade como fato de comunicação*, deu-se de acordo com suas próprias leis.

A partir do momento em que o “tempo se cristaliza em espaço”², a história de um lugar se torna história pessoal. Por sedimentação, tudo que parece insignificante-rituais, odores, ruídos, imagens, construções arquitetônicas- se transformam no que Nietzsche chamou de “diário figurativo”. Diário que nos ensina “que podemos viver aqui, já que vivemos aqui”.

A história da criação de Brasília, é um dos exemplos, entre outros, que as diversas formas de agrupamentos, que são os elementos básicos de todas as estruturas

sociais, têm no *território-mito*, o princípio organizador da cidade. A cidade contém em si, outras entidades do mesmo gênero: bairros, grupos étnicos, *tribos* diversas que vão se organizar em torno de territórios (reais ou simbólicos) e de mitos comuns. A multiplicidade dos grupos, fortemente unidos por sentimentos comuns irá estruturar uma memória coletiva que, na sua própria diversidade, é fundadora. Esse grupos podem ser de diversas ordens (étnicas, sociais), mas, estruturalmente, é a sua diversidade que assegura a *unidade* da cidade. Maffesoli (2000:169) diz que “é a tensão dos diversos grupos uns sobre os outros, o que assegura a perenidade do conjunto”. Assim, é a experiência do vivido em comum que fundamenta a grandeza de uma cidade.

Desde épocas remotas, a autonomia da cidade era relativizada, dentro da própria cidade, pela organização do povo. A fraternização originária da proximidade - bairros, corporações, associações profissionais- representaram a “potência”, a sociabilidade de base das cidades. Sem dar ao termo uma conotação política precisa, pode-se dizer que “povo”, em suas diversas manifestações, é a expressão mais simples do reconhecimento do lugar como comunidade de destino. O povo, segundo Maffesoli, é que persevera em seu espaço. Sua vida no dia-a-dia assegura a ligação entre o tempo e o espaço. É desse modo que o autor compreende a memória coletiva, a memória da cotidianidade.

Existe uma estreita relação entre espaço e cotidiano. E o espaço é o repositório de uma socialidade que não se pode negligenciar, por vezes harmonioso, mas também confrontando-se com a heterogeneidade sob suas diversas formas, negociando as contradições que se inserem. Proxemia não postula como a história, a superação do contraditório, daquilo (ou daqueles) que incomoda(m). Permanência e instabilidade serão os dois polos em torno dos quais se articulará o emocional.

Esses fatos já haviam sido observados por Durkheim ao falar do bairro, de sua misteriosa « força de atração » que faz com que alguma coisa tome corpo. É nesse ambiente que se exprime a paixão, que as crenças comuns são elaboradas, ou, simplesmente, que se procura a companhia « daqueles que pensam e sentem como nós ». ³ Nesse sentido ocorre uma evolução: instala-se o grupismo, diferentemente de gregarismo. O grupismo tem o mérito de sublinhar a força desse processo de identificação, o qual reforça o que é comum a todos. O sentimento ganha espaço, reforça sua presença no espaço público e produz uma solidariedade que não se pode mais ignorar. Estabelece-se uma ética comunitária no quadro de uma rede de

comunicação. Podemos resumir as noções de *pertencimento*, em função de uma *ética específica* que determina uma *rede de comunicação* [grifos meus] estabelecendo os modos pelos quais as comunidades se formam, se entrecruzam, se opõem, se entrelaçam, e ao mesmo tempo permanecem elas mesmas. A « comunidade do samba », que, no Rio de Janeiro, congregava indivíduos, desde a casa das tias bahianas, fundamenta a ética comunitária, na medida que partilham o mesmo território (real ou simbólico) e os mesmos rituais.

A reforma urbana de Pereira Passos, no início do século XX, viria a modificar radicalmente a fisionomia da cidade. Uma das áreas mais atingidas pela mencionada política do “bota abaixo” seria a zona portuária e imediações, trecho onde residiam os baianos que trabalhavam principalmente na estiva. A maioria desloca-se para a Cidade Nova, ao final da avenida Presidente Vargas, transformando casarões burgueses construídos no século anterior em habitações coletivas, denominadas cortiços. No espaço conhecido como “pequena África” é que se instalam a “baianada”, como o próprio grupo se autodenominava. Como interpreta Mafesoli fica clara a dimensão espacial da sociabilidade. Se o espaço se desloca geograficamente (Salvador- Saúde- Cidade Nova), os seus habitantes o transportam simbolicamente para o novo local. Sodré (1988) menciona esse fato com a própria “cultura de Arkhé”, para a qual o espaço fundiário adquire uma outra conotação. Mais forte que a territorialidade física é a energia que dela emana capaz de unir e irmanar seus membros, criando laços permanentes e indestrutíveis. Assim, a sociabilidade entre os baianos vai adquirir expressão própria, diferenciada dos padrões vigentes, demonstrando união e força quando obrigadas a enfrentar situações difíceis.

Velloso (1990) relata em seu artigo a revolta da vacina em 1904, cuja maior parte dos rebeldes era de origem baiana, onde se percebe claramente esse tipo de sociabilidade. Expulso do seu “pedaço” no morro da Saúde, o grupo reage violentamente.

As elites cariocas ignoravam o potencial organizativo das camadas populares, que destoavam dos padrões associativos da época e os negros, ligados entre si por uma forte rede informal de lealdade, demonstraram seu espírito de força, colocando abaixo a idéia de passividade das classes populares subalternas e discriminadas. A energia participativa do grupo era geralmente investida na criação de suas próprias organizações, como os ranchos, os cordões, os terreiros, as irmandades etc. Foi, portanto, fora da esfera do Estado que o grupo construiu sua rede de relações,

reunindo os elementos de sua cultura, dispersada pela experiência da escravidão, para reconstruir essa memória coletiva, cujas lembranças são cuidadosamente guardadas e mantidas em estruturas de comunicações informais.

Velloso ainda levanta questões importantes sobre as relações de parentesco, as “filiações étnicas” onde o convívio entre as pessoas acabou por ampliar a família nuclear, dando surgimento à “grande família”. A autoridade deixa de ser centrada exclusivamente na figura dos pais, entrando em ação outros elementos que, não faziam parte da família consangüínea. O parentesco adquire diferentes significados e possibilidades em função do contexto social. “Assim não se pode pensar a família como fato universal e natural” (Velho, 1981), mas como sistema organizador de idéias e valores”.⁴ Mafesoli estabelece que mais do que nunca se faz presente a idéia de família como “valor territorial” que concentra no coletivo qualidades que raramente são atributos de um indivíduo. Na comunidade negra, a concentração de esforços era uma necessidade ditada pela própria sobrevivência, daí a família ampliada e nesse sentido a casa das tias se convertia nesse ponto aglutinador de energia onde se dava a socialização do grupo. Como cita Borges (1971):

Naquele tempo (1910) não havia lugar para se divertir (...) Havia só festa familiar. Nós, os da raça (negro) já sabíamos de cor onde se reunir. Havia sempre festa, com baile e até com assunto religioso, em numerosas famílias. Lá os crioulos se reuniam, comiam, sambavam, se divertiam, namoravam e casavam ou então se amigavam! Mais de qualquer jeito arranjavam companheira. Havia muitas casas (centros) onde os negros se reuniam. As principais que eu me lembro eram de Perciliana, mãe do João da Bahia, da Amélia do Aragão, mãe do Donga e da tia Ciata.”⁵

A proximidade muitas vezes os tornou promíscuos, mas os sentimentos compartilhados ganharam espaço, imprimiram sua presença e suas práticas no espaço público, criaram redes de comunicação e solidariedade até hoje mantidas. Através da multiplicidade dos seus gestos rotineiros, da maneira de andar ou gingar o corpo, de dançar e cantar, de ocupar o espaço da cidade produziram uma estética diferenciada. No samba a comunidade esgota toda sua energia na criação. O samba, como um ritual, na sua repetitividade lembra à comunidade que ela é um corpo.

De novo, retoma-se a discussão do samba como identificador de uma cidadania carioca, construída da mesma forma natural e espontânea que possibilitou o sucesso e a popularidade a vários compositores. Vejamos o caso de Sinhô, conhecido como o “Rei do Samba” na década de 20.

Carioca, nascido na Rua Riachuelo em 1888, José Barbosa da Silva após uma infância pobre, mas divertida, começou a tocar piano e violão aos 17 anos. Entre os locais por ele frequentados estava a casa da lendária Tia Ciata onde, segundo Pixinguinha, “tocava-se choro na sala e samba no quintal”. Foi nesse endereço, berço do *Pelo Telefone*, que Sinhô descobriu o caminho da fama: fazer samba poderia dar dinheiro, prestígio e até boas polêmicas, três coisa muito de seu agrado... Realmente a popularidade do *Pelo Telefone* motivou os compositores a fazerem sambas e introduzi-los no carnaval. Assim, ao final dos anos 10, surgia a primeira geração de sambistas, que tinha em José Barbosa da Silva seu mais talentoso representante.

Compositor nato, Sinhô criou um estilo próprio que iria contribuir de forma decisiva para a estruturação do samba, como gênero musical, determinando sua separação do maxixe, na época o gênero de música mais popular da cidade. As melodias de Sinhô eram originais, inventivas, fáceis de memorizar. Seu fraseado musical de característica marcante era entrecortado de síncopes, originárias do lundu e do maxixe. Embora mais melodista que poeta fazia também as letras de suas composições com razoável competência, misturando versos ingênuos, pitorescos, com imagens rebuscadas, muito em moda na época. Seus temas preferidos eram a crônica do cotidiano e as histórias de amor, com ênfase especial nos assuntos *dinheiro e mulher*, suas principais preocupações na vida real.

Na verdade Sinhô teve uma biografia atribulada, marcada por aventuras amorosas, rixas musicais e uma penúria financeira que o perseguiu mesmo na fase do sucesso. Possuía uma lábia prodigiosa que, aliada a seu prestígio de músico e compositor o tornava irresistível às mulheres que cortejava. Mas, ao mesmo tempo em que vivia seus episódios amorosos, Sinhô batalhava no meio musical construindo uma obra que lhe asseguraria um lugar de destaque entre as grandes figuras da música popular brasileira. Vaidoso, o “Rei do Samba” como ele mesmo se proclamara, morre em 1930, fulminado por uma hemoptise no auge de sua popularidade. Seu enterro, concorridíssimo, foi descrito em crônica pelo poeta e admirador Manuel Bandeira: “era tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de rendez-vous, meretrizes, chauffeurs, macumbeiros, sambistas de fama, pretinhos dos choros, mulheres dos morros, baianas de tabuleiros, vendedores de modinhas...”⁶ e no meio desse pessoal Araci Cortes, cantora, então no auge da fama, cuja presença teria provocado uma cena de ciúme, trocava sopapos com Nair, a viúva do compositor.⁷

É a partir dessa história, que às vezes assume proporções de romance de folhetim, que gostaríamos de iniciar uma reflexão analítica sobre o lugar e o papel do samba na sociedade carioca. Lembramos que *romancear* “foi na origem, transpor de um latim oficial para o dialeto romano, por de acordo a voz alta e a voz baixa, fazer vibrar em uníssono o povo e a aristocracia” Nesse sentido, segundo Maffesoli (1996), e transpondo essa definição para nosso propósito, pode-se imaginar que:

O método sociológico romanceia a realidade, harmoniza a voz do cotidiano e a(s) da teoria, o fato social e o fato sociológico. Mais que permanecer prisioneiros de nossas línguas(..) de nossos metadiscursos (...) trata-se de seguir, tão perto quanto possível, o romance da socialidade.⁸

De que fala o samba de Sinhô? Não conta a epopéia ou a diáspora do povo africano, não fala de lutas ou conquistas, nem remete ao tempo da escravidão. Os mitos e as histórias ancestrais ficaram relegadas aos rituais do Candomblé, mas a história do samba foi progressivamente construída pelas estórias do cotidiano. Daí o seu alto poder de comunicação.

Depois das desavenças provocadas pela autoria da composição *Pelo Telefone*, Sinhô toma gosto pela polêmica, que o projetava além dos limites de sua esfera musical. No carnaval de 1928 receberia o batismo de fogo com o samba *Quem São Eles*, sua primeira produção divulgada amplamente. Cantado pelo bloco do Clube dos Fenianos, o samba que provocava a turma de Pixinguinha, alcança retumbante sucesso, estendendo-se por todo o Brasil. A provocação musical do compositor atinge outros músicos que respondem com outros sambas. Donga replicou com *Fica Calmo que Aparece*. Hilário Jovino também contraditou com o seu *Não És Tão Falado Assim*. E finalmente Pixinguinha e China Ihe deram mais agressiva resposta com o samba *Já te Digo*, que aludia ao fracasso de Sinhô na flauta, instrumento aliás, que nunca o seduzira. Esse samba de Pixinguinha logo se tornou popular; a sátira e a pilhéria com o colarinho em pé que Sinhô usava, agradaram o público em cheio. Ferino e direto, o samba-resposta tonteou o sambista que logo revida as indiretas com o samba *Confessa meu Bem*, composto para o carnaval de 1919.

Inicia-se assim uma polêmica musical que rendeu boas composições a ambos os lados. Suas implicâncias com China, irmão de Pixinguinha, ainda o fariam voltar a cena com uma composição que seria um grande sucesso popular- a marchinha *O Pé de Anjo* (1920). Ao que dizem, Sinhô pretendia fixar na marcha os pés enormes de

Otávio da Rocha Viana- o China. As provocações serviam para acentuar o prestígio do compositor que não perdia a oportunidade de responder às críticas e brincadeiras que o feriam. Sua paixão pela temática baiana, a cultura e a credence da comunidade negra viria a criar-lhe casos e despertar polêmicas entre os baianos radicados na cidade.

Uma de suas produções de maior êxito foi o samba *Fala Meu Louro* lançado para o carnaval de 1920. Nos versos pitorescos o sambista alfineta Rui Barbosa. Depois da campanha presidencial em que Epiácio Pessoa o derrotara, Rui discretamente se afastara da cena e se recolhera a justificado mutismo. Rui era o comentário de todos os dias, a notícia permanente, a caricatura infalível nas revistas. Por isso mesmo o ousado compositor o interpela no notável samba que logo se espalha por todo país. É o *Fala Meu Louro* também conhecido como *Papagaio Louro*. Com esse samba Sinhô alargaria o caminho da sátira que marcaria grande parte das canções populares do Rio de Janeiro.

Entretanto sua inclinação pelo comentário político ainda lhe ocasionaria aborrecimentos. Com a marcha *Fala Baixo* Sinhô faz alusões à política. A começar pelo título que é uma advertência sensata ante a censura policial da época; os versos, com invocações a uma rolinha complicariam tudo, pois a palavra antes muito freqüente na música popular, tornara-se proibida. Rolinha era o apelido injurioso dado ao presidente Artur Bernardes por jornais do Rio de Janeiro. Do mesmo modo sua composição *Macumba*, mais conhecida como *Gegê*, lançada em 1922, seria interceptada pelo Estado Novo, quase vinte anos mais tarde, porque nela continha a palavra Gegê, já então apelido popular de Getúlio Vargas. O disparate era maior porque nada havia de ofensivo nos versos do compositor falecido em 1930, e considerado subversivo *post-mortem*.

O samba *A Favela vai Abaixo*, de sua autoria nos fala da contratação, pela prefeitura carioca do urbanista Alfredo Agache, que em 1927 elaborou um extenso plano de remodelação da cidade, incluindo a demolição do morro da Favela. Muito comentado pelos jornais, o projeto inspiraria esse samba no qual Sinhô protestava contra a ameaça de desabrigo do pessoal do morro. A composição, uma das melhores de seu criador, foi destaque em uma revista de nome idêntico.

Em maio de 1929, Sinhô apresentou-se com outros artistas no Teatro Municipal de São Paulo, em espetáculo organizado pelo Clube da Antropofagia. Na ocasião lançou o samba *Eu Ouço Falar*, feito de encomenda para a campanha eleitoral

de Júlio Prestes à presidência da República, cujo estribilho dizia: “Eu ouço falar / Que para nosso bem/ Jesus já designou / Que seu Julinho é quem vem”. Depois do show, levado por Oswald de Andrade ao Palácio do Governo, o compositor terminou a noite cercado de políticos e granfinos, tocando piano para Prestes e Tarcila do Amaral dançarem um animado cateretê. O fato explorado negativamente pela imprensa oposicionista, deve ter significado a glória para Sinhô, que prezava acima de tudo a atenção de pessoas ilustres. Sinhô e seus sambas estavam na mídia... Da mesma maneira quando inaugurado em 1929 o edifício do jornal *A Noite*, na praça Mauá, na época o maior da cidade do Rio de Janeiro, quem era notícia, apresentando-se na casa de espetáculos localizada em sua cobertura? O nosso Sinhô do Samba.

Das relações afetivas entre o português e a mulata, exploradas em vários sketches de revistas, surgiu o samba (na verdade um lundu) *Não Quero Saber Mais Dela*, que se transformou na composição mais espirituosa e solicitada de suas obras, cantada na forma dialogada que tanto agradava o público, na peça *Paulista de Macaé*. O “amor e a malandragem” temas recorrentes na época também andam juntos no sucesso carnavalesco de 1927- *Ora Vejam Só*.

Sinhô era um registrador sonoro dos acontecimentos que agitavam sua cidade na década de 20. A fixação do fato social na música é um aspecto a realçar na produção do compositor. Qualquer acontecimento, incidente trivial no cotidiano da cidade servia para o registro melodioso. Modas e costumes não escaparam à glosa musical de Sinhô. No carnaval de 1924 satirizava a moda do cabelo feminino aparado à inglesa - no samba *Já-Já-* e noutro samba - *Pega –Rapaz* (1926) - volta a referir-se à moda: “Ó menina/ que moda é essa de seu vestido, oi/Curto na frente, comprido atrás/Isso é moda de pegar rapaz”.

Embora fosse mais afeito à composição das melodias, temos que destacar sua identificação permanente com o público, e sua facilidade de comunicação conseguida através das letras e das expressões pitorescas que inventava ou de que se apropriava, ajustando-as magistralmente nas melodias, nem sempre totalmente originais. Seus sambas e marchas não davam somente título às revistas teatrais; serviam como legendas de caricaturas famosas. J. Carlos estampou na *Careta* uma caricatura de Rui vociferando, enquanto uma velhota representando a Convenção lhe solfeja: “Fala, fala, fala meu bem/ Eu não digo nada a ninguém.” Eram esses os primeiros versos do samba *Confessa Meu Bem*, grande êxito de Sinhô no carnaval de 1919.

A discussão do samba *Pelo Telefone* também rendeu algumas histórias para Sinhô e os outros sambistas que participaram de sua criação. A polêmica revela as regras que a cidade passa a impor, à medida que progressivamente se interessa e passa a consumir cultura oriunda das camadas populares, estruturada a partir das tradições dos negros e de outros grupos sociais que se juntariam nas mesmas rodas; cultura reinventada por indivíduos de diversas origens sociais e raciais, redefinida por outras lógicas, de uma forma mais complexa, que vai marcar de forma decisiva a vida nacional.

Podemos afirmar que a vida política nacional dessas três primeiras décadas foi toda contada em versões não-oficiais pelo samba. Jairo Severiano (1983:1) publicou *Getúlio Vargas e a Música Popular*, fruto de uma pesquisa sonora que identificou 42 composições musicais, algumas de grande sucesso, que tornaram o nome de Vargas presente nas festas informais como o carnaval. Atesta que uma das mais interessantes características da nossa música popular é o registro em suas canções de fatos da vida do país: “a crônica do dia-a-dia musicada por nossos compositores”.

A sátira vem em ritmo de samba ou marcha e através desses gêneros os indivíduos que pertencem ao mundo anônimo das massas, cantam, dançam, gesticulam de modo próprio no carnaval, comunicando o sensível dessa sociedade. É nesse momento, onde se incorporam o conjunto de gestos, atitudes, relações, fatos políticos e policiais, estórias do cotidiano que são vividas e percebidas, que se modela nosso próprio coração. Um coração que faz parte do corpo da comunidade.

Bibliografia

Alencar, Edigar. 1968. *Nosso Senhor do Samba*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Borges, João Batista. 1971. *Comunicação e Cultura Popular*. São Paulo, USP.

Eco, Umberto. 1991. *A Estrutura Ausente*. São Paulo, Ed. Perspectiva.

Maffesoli, Michel. 1984. *A conquista do presente*, Rio de Janeiro, Rocco.

Maffesoli, Michel. 2000. *No tempo das tribos*. Rio de Janeiro, Forense Universitária,.

Sandroni, Carlos. 2001. *O feitiço decente*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

Severiano, Jairo. 1983. *Getúlio Vargas e a música popular*. Rio de Janeiro, FGV,

Velloso, Mônica. 1990. *As tias bahianas tomam conta do pedaço*, in Estudos Históricos, RJ. Vol 3, nº 6.

Vianna, Hermano. 1995. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro. Jorge Zaar Editor & Editora UFRJ.

¹ Termo assim grafado por Umberto Eco na obra *A Estrutura Ausente*, São Paulo, Ed.Perspectiva, p.232-234. Também comentado por Edward Hall, *The Hidden Dimension* (1966).

² Maffesoli, Michel- *O Tempo das Tribos*- Rio de Janeiro. Forense Universitária.2000, p.169-170

³ Durkheim, E. *A Divisão do Trabalho Social*, citado por Maffesoli, p. 19

⁴ Citação de Mônica Pimentel Velloso. *As Tias Bahianas tomam conta do pedaço*, in Estudos Históricos, RJ. Vol 3, nº6, 1990, op.cit.213

⁵Ibdem. Citado por Mônica Velloso, op.cit. p.214-215.

⁶ Bandeira, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, ed. Nova Aguilar, 1977

⁷Edigar de Alencar contesta esse fato: “Espalhou-se depois que teria havido no velório ou no funeral um incidente com Araci Côrtes e Nair Moreira, a companheira de Sinhô. Invenção. A grande intérprete de *Jura* não compareceu a nenhum dos atos.(...) in *Nosso Sinhô do Samba*,1968, p.118.

⁸ Darras, J. citado por Maffesoli, op. cit.