

“Corpo Folião” Em Processo: *Performances* E Mixagens Musicais No Desfile Das Escolas De Samba do Rio de Janeiro¹

José Maurício Conrado Moreira da Silva²

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Resumo

Este artigo se baseia na dissertação: “O Samba-em-rede: da rua ao ciberespaço”, Silva (2005). Trata-se de uma análise a respeito das metamorfoses e da complexidade presente na linguagem e *performance* musical dos desfiles de escola de samba do Rio de Janeiro onde existem alguns exemplos de diversidade e misturas entre gêneros musicais. Analisaremos que o trânsito entre as informações que o corpo constrói nas *performances* que cria em co-evolução com os diversos ambientes por onde se movimenta é fundamental neste processo.

Palavras-chave:

Carnaval; Corpo; *Performance*; Comunicação

1- Sobre O Carnaval E Os Desfiles De Escola De Samba

“O carnaval é o acontecimento religioso da raça” Oswald de Andrade

O desfile das escolas de samba é um sistema afeito à complexidade. Complexidade no sentido apontado por Edgard Morin (1998), quando argumenta que as idéias do homem não são estáticas ou monolíticas, e sim, um processo de relações e (re)criações. Deste modo, Edgard Morin discute que o homem e seu complexo processo cultural se deparam, na história deste, com diversos momentos onde os *Imprintings* (as marcas da cultura) encontram “desvios” que acabam por reconstruir seus próprios paradigmas culturais. Em seus aspectos históricos e sociais, o carnaval é um destes complexos paradigmas da cultura. Além disto, em seus aspectos comunicativos, o carnaval, e em particular, o desfile das escolas de samba, é uma linguagem híbrida em que estão cruzados elementos oriundos das artes visuais, da dança,

¹Artigo científico apresentado ao eixo temático “Entretenimento, práticas socioculturais e subjetividade”, do III Simpósio Nacional da ABCiber.

² Mestre em Comunicação e Semiótica, doutorando em Comunicação e Semiótica. Professor na Universidade Presbiteriana Mackenzie no curso de Propaganda.

do teatro e das linguagens audiovisuais. Não há como negar que o carnaval seja um sistema complexo, dentro dos paradigmas apontados por Edgard Morin.

O carnaval é um dos mais claros exemplos de nossos rituais urbanos contemporâneos:

O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas seqüências têm conteúdo e arranjo caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como “performativa” em três sentidos: 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional [como quando se diz “sim” à pergunta do padre em um casamento]; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação [um exemplo seria nosso carnaval] e 3), finalmente no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance [por exemplo, quando identificamos como “Brasil” o time de futebol campeão do mundo]. Peirano (2003, p.11).

Como “marca”, o carnaval se constrói no processo do tempo, no sentido de gestação das relações que compõem sua criação. Sobre os significados do deste ritual, há uma vasta bibliografia. A respeito das discussões mais conhecidas que falam sobre o caráter inversor da festa, o antropólogo Roberto DaMatta (1983) mostra em seu clássico texto “ *Carnavais, malandros e Heróis*” uma análise do carnaval propondo que o mesmo seja uma dramatização do cotidiano. Segundo o autor, o carnaval produz uma realidade que desloca o dia-a-dia de seus significados rotineiros atribuindo-lhe outros sentidos. Ainda segundo DaMatta, um dos papéis da festa é o de inverter os significados do cotidiano permitindo assim sua elaboração. Esta inversão é dramatizada pelo processo de criação de metáforas alegóricas da sociedade.

Ao promover inversões simbólicas entre os valores sociais, o carnaval pode ser visto como uma interface que promove misturas/mixagens entre formas de linguagens: desde o corpo, até as tecnologias audiovisuais presentes nas transmissões televisionadas. A partir das idéias de Pinheiro (1995), podemos argumentar que o carnaval pode ser analisado como uma estrutura que constrói “mestiçagens”, fortalecendo a complexidade das conexões e enfraquecendo, desta forma, oposições dentro da cultura. Oposições dualistas, com por exemplo, aquela que separa o popular e o erudito, o sagrado e o profano, o ‘rei’ e o ‘escravo’. Como discute DaMatta (Op. Cit), o carnaval promove a construção de um espaço em que as diferenças do cotidiano são invertidas e colocadas em um mesmo plano.

2- Sobre *Performance* E Linguagens Do Corpo

As *performances* do corpo também são complexas e diversas. A noção de *performance* utilizada aqui não se refere apenas ao sentido artístico, como estudado por Renato Cohen, em “*Performance como Linguagem*” (1980), uma linguagem artística híbrida que utiliza fundamentalmente o corpo. Neste sentido,... Podemos situar o aparecimento da arte da *performance* como linguagem artística multidisciplinar, no início do século, no Futurismo e no Dadaísmo. Essa tinha como eixo as artes plásticas e a poesia.” Medeiros (2005, p. 127)

O sentido a que nos referimos é também o de um corpo que cria e recria variadas ações, um gesto ou olhar, por exemplo, em um espaço também em movimento e que assim pode promover *performances*/ atuações neste ambiente. Uma ação pode ser entendida como um *performance* que diz respeito aos deslocamentos que um corpo faz . Não se trata necessariamente de um corpo da arte. Um corpo em seu cotidiano constrói *performances* o tempo todo.

Por exemplo, um corpo que percorre algum ambiente vai correlacionar suas *performances* a este espaço e também às modificações que este próprio espaço realiza. Este argumento parte da premissa de que corpo e ambiente são processos em permanente processo de troca de informações (Greiner, 2005). As *performances* também podem ser entendidas como movimentos que reorganizam o entrelaçamento das linguagens do corpo. Além disto, o próprio corpo também revela esta disposição para o movimento e a comunicação: “*A biologia nos ensinou que os processos vitais são operações de câmbio informacional. Fala-se em comunicação intercelular, comunicação de sinapses nervosas; em código genético e as trocas metabólicas são também trocas informacionais*” Baitello (1997, p.29).

Quando nos referimos ao entrelaçamento entre *performances* e linguagens do corpo, estamos observando, por exemplo, o pensamento de Ivan Bystrina (1995) que entende o funcionamento das diversas linguagens pela existência de códigos. Há três tipos de códigos entrelaçados:

- 1- Códigos hipolinguais - processos informativos que possibilitam a sobrevivência biológica, intra-individual, intra-organica.
- 2- Códigos linguais- língua natural e permite a sobrevivência através da sincronização das atividades de organização coletiva.
- 3- Códigos hiperlinguais são os que trabalham os textos da cultura, como mitos, história, lendas, crenças, religiões em que o insolúvel, como a morte, é resolvida e o inevitável é evitado. Menezes (2002, p.55).

Vamos utilizar esta idéia do corpo, seus códigos e suas *performances*, no entendimento do carnaval, e mais especificamente da linguagem do desfile das escolas de samba como processo em seu complexo e permanente desenvolvimento.

3- (Re)Conhecendo E Estranhando Outras Batidas

A *performance* musical dos desfiles tem se alterado constantemente. Há inúmeros exemplos das alterações sonoras promovidas na linguagem dos desfiles. Desde que “Mestre André” criou a intitulada “paradinha”³ na bateria da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, diversas outras experiências similares foram introduzidas.

Um dos exemplos mais próximos de nossa época ocorreu em 1997, quando a escola de samba carioca Unidos do Viradouro⁴ realizou uma “mixagem” que processou uma conexão entre sistemas musicais diversos colocando uma “batida *funk*” na cadência do samba naquele ano. Como salientou Dominginhos do Estácio, o interprete do samba enredo daquele ano, “*Trevas! Luz! A explosão do universo*”⁵ ao falar sobre a mistura: “não sabíamos o que poderia acontecer. mas, graças a Deus, deu certo”⁶

Esta “contaminação” entre o samba e *funk* sugere a noção de estranhamentos: desvios da norma pré- estabelecida, informações diferentes que ao se conectarem promovem apreensão e expectativa. No entanto, é justamente pelo estranhamento que uma linguagem pode adquirir vida. O “estranhamento” é uma possibilidade de construção da comunicação. Em “A estratégia dos signos”, (1986) Lucrécia D’aleccio Ferrara explica, por exemplo, que a Pop-Art se utilizava de ícones reconhecidos no cotidiano da sociedade, mas que se tornavam “estranhos” à medida que eram deslocados de seus espaços no cotidiano. A relação entre reconhecer algo familiar e ao mesmo tempo estranhá-lo vai surgir em diversos outros contextos, pois esta mesma noção é interessante para pensarmos sobre o binômio estranhamento/familiaridade que um desfile pode causar ao apresentar uma *performance* em que existe uma “mixagem” entre samba e *funk*. Há uma clara relação entre “figura e fundo”

³ Sob uma ordem de Mestre André todos os instrumentos paravam de tocar ficando apenas o tarol. Com outra ordem, todos os instrumentos voltavam a tocar sem que a bateria perdesse a cadência. O Mestre André foi o homem que lançou a paradinha. Inclusive essa ”paradinha” foi até um troço muito interessante. O André lançou a ”paradinha” num escorregão que ele levou. Foi fazer um *show* uma vez ele tomou um escorregão, tinha uma poça d’água ele foi faz...ele costumava sambar, então ele tomou um escorregão e caiu, quando ele caiu, a bateria parou, e na época tinha um ritmista que se chamava João Branco, quando viu que ele caiu começou a repicar o repique até ele levantar, ele levantou, João Branco deu a entrada a bateria subiu. Foi muito aplaudida. Foi onde foi lançada a ”paradinha” da Mocidade, foi num tombo, num escorregão do Mestre André.

⁴ G.R.E.S Unidos do Viradouro oriunda da cidade de Niterói no Rio de Janeiro.

⁵ Desfile campeão de 1997 concebido pelo carnavalesco Joãozinho Trinta. O enredo falava a respeito da teoria científica da criação do universo, o “Big Bang”. Assim, é interessante salientar que o contexto era bastante oportuno para a “criação/alteração” de padrões estéticos já existentes no desfile das escolas de samba.

⁶ Transcrição de entrevista de Dominginhos do Estácio presente no DVD “Escolas de Samba-O espetáculo” de 2004. A *performance* do desfile pode ser conferida nesta mídia, ver referências videográficas, assim, como no endereço eletrônico <http://www.youtube.com/watch?v=uIM-p4VHYHM> (acesso em 24/04/07 às 11h00min).

em que percebemos de outra forma um elemento já existente. A relação entre o samba e o *funk* ressaltou tanto o próprio samba, quanto o *funk*.

4- Brevíssima História Do Processo Musical Do Carnaval

Esta *performance* que promoveu uma mixagem entre o samba e o *funk* não é o primeiro exemplo que indica a constante criação de diversidades sonoras no carnaval. O processo histórico-musical do carnaval é pontuado por momentos bastante singulares.

Hermano Vianna (1995) explica que o próprio samba não foi sempre associado ao carnaval:

No início do século XX o campo da música popular ouvida no Brasil era regido por uma extrema variedade de estilos e ritmos. O próprio carnaval, descrito por Oswald de Andrade como 'o acontecimento religioso da raça', não era festa movida por músicas brasileiras. Ao contrário, os maiores sucessos da folia, desde que ela se organizou em bailes (tanto aristocráticos como populares), eram polcas, valsas, tangos, mazurcas, schottishes e outras novidades norte-americanas como o charleston e o fox-trot. Do lado nacional a variedade também imperava: ouviam-se maxixe, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos...Foi só nos anos 30 que o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo nacional. Viana (*Op.cit.*,p.110-111).

Para nós que estamos acostumados ao samba como uma das músicas oficiais do carnaval soa bastante estranho imaginar que ritmos estrangeiros, por exemplo, empolgavam os bailes carnavalescos do início do século XX. Como estamos notando, olhar a própria história do carnaval é se deparar com um contexto propício para as relações entre estranhamento e familiaridade. No entanto, a recepção a estas mudanças e transformações na linguagem dos desfiles, em seus aspectos visuais ou sonoros, sempre são discutidas. Houve e haverá quem enfatize uma espécie de cobrança expressa pelo discurso da "autenticidade". Em relação às escolas de samba, podemos averiguar que esta própria busca pelas "verdades" e "origens" musicais é antiga. Hermano Vianna (*Op. Cit*) ainda comenta um fato histórico que ajudar a refletir sobre isto:

Numa discussão entre Donga e Ismael Silva, este dizia que Pelo Telefone⁷, composição de Donga, não era samba e sim maxixe; e aquele dizia que Se Você Jurar, composição de Ismael Silva, não era samba e sim marcha. Quem tem a verdade do samba? Verdade, raiz: esse não é o mistério de qualquer tradição? Toda tradição não exige sempre a formação de 'hermeneutas' que identifiquem onde ela aparece em sua maior pureza? Não se pode dizer que as escolas de samba fossem fenômenos puros, mas se criou em torno delas um aparato que defende essa pureza, condenando toda modificação introduzida no samba." Viana (*Op.cit*,p.198).

⁷ "Pelo telefone" entrou para a história musical brasileira como o primeiro samba a ser gravado.

Como o autor propõe pelo menos algo parece ser bastante “verdadeiro” nesta questão: a discussão sobre as metamorfoses na *performance* musical dos desfiles é inerente ao seu processo de construção como linguagem.

5- Performances Antropofágicas Do Corpo

No caso da mixagem entre samba e batida funk, o que podemos perceber, a partir das idéias do já citado Roberto DaMatta (op. cit.) é que, como jogo que faz emergir pela inversão simbólica de valores outras possibilidades lúdicas para o corpo e para a vida social, o carnaval é um evento que processa inversões entre diversas fronteiras da cultura. Assim:

[...] não existência de uma organização para além do âmbito de uma cultura instituída; organização que, no entanto, não é percebida ou aceita pelos parâmetros da cultura instituída, até o momento em que as fronteiras da cultura irão se expandir em direção a não-cultura, num movimento antropofágico Contrera (2000, p.26)

Segundo tal idéia, podemos argumentar que no universo sonoro das escolas de samba, o *funk* foi, até o momento de ser incorporado nesta experiência da escola de samba Unidos do Viradouro, um elemento situado à margem, fora dos parâmetros musicais dos desfiles das escolas de samba. Sendo assim, nesta *performance* ocorreu um “movimento antropofágico”.

Para realizar este movimento, as performances do corpo são fundamentais. O corpo é uma “interface cognitiva”, no sentido de que esta constantemente contaminando e sendo contaminado pelas informações. O corpo ao construir suas *performances* dialoga com inúmeras informações. No caso do *funk*, podemos pensar que se trata de uma informação que, como diversas outras, habita inúmeros ambientes e na relação com o corpo pode “redesenhar” suas *performances*, pois “[...] Sendo o corpo ele mesmo uma espécie de mídia, a informação que passa por ele colabora com seu design, pois desenha simultaneamente as famílias de suas interfaces.” Katz & Greiner (1999,p.95). Aqui se entrelaçam os códigos hipo-linguais, códigos linguais e códigos hiper-linguais do corpo conceituados por Bystrina (Op.cit).

A *performance* da escola de samba Unidos do Viradouro nos mostra que o corpo, suas *performances* e suas linguagens são suscetíveis a constantes (re)desenhos. Mapas em processo de desenho que assinalam as mudanças do lado de fora em conexão com as redes de informação internas do corpo. Linguagens que o corpo já adquiriu se conectando a outras linguagens, que sem estarem determinados, podem ainda ser (re)organizadas.

Algo importante a ser enfatizado nestes apontamentos é que o trânsito antropofágico entre um sistema e outro engendra comunicação. Sobre antropofagia, vale lembrar que o

movimento modernista assinalou uma valiosa lição que, aliás, tinham aprendido, ou melhor, “comido” de nossos índios: “Lá vem nossa comida pulando!”⁸. Ou seja, a antropofagia pode nos fazer vivos e criar movimento, pois, quando comemos o “estran(ho)geiro” podemos manter e dar vida a outras possibilidades comunicativas, dentro e fora do corpo. Podemos dizer que o movimento modernista e sua apropriação do antropofagismo assinalam justamente uma preocupação com as necessidades mutantes da identidade cultural brasileira. O “baile” modernista que ocupou o Teatro municipal de São Paulo no mês de fevereiro de 1922, gerando uma série de “estranhamentos”⁹, sublinhou justamente que deveríamos repensar nossa identidade como uma construção em movimento. Comunicação em trânsito, operações de câmbio de informações entre exterior e interior.

Seria o trânsito antropofágico entre os movimentos do corpo e do ambiente, entre “dentro e fora”, o fator que pode engendrar diferentes e complexas conexões nas *performances* do corpo?

6- Do “Lado De Fora”: Antropofagias Entre Corpo E Espaço

Para entendermos melhor as relações entre “dentro” e “fora” é fundamental pensar a respeito das relações entre o espaço e as próprias linguagens. Arlindo Machado (2003, p.158-159) relaciona música e comunicação sublinhando as relações entre linguagem e o espaço. “*A principal razão por que uma peça musical pode não funcionar em qualquer ambiente está no fato do compositor muitas vezes tirar proveito da arquitetura onde deve ocorrer a performance, fazendo a música dialogar com seu entorno.*” O autor ainda salienta que há também relação entre as linguagens do próprio corpo: o discurso musical pressupõe, ao lado dos seus atributos mais propriamente acústicos, todo um sistema kinésico, entendendo-se como tal o conjunto dos elementos motores invocados pelo intérprete durante a *performance*”. (Op.cit, p.160)

O que se percebe é que o corpo já possui em sua natureza esta vocação para se comunicar através da construção de relações. E também que determinadas informações podem estar relacionadas a determinados ambientes. Estamos indagando que a questão da

⁸ Célebre frase pertencente ao episódio de nossa história oriundo do encontro entre Hans Staden e os índios Tupinambás.

⁹ A reação do público à maioria das obras apresentadas na semana modernista foi uma clara demonstração da relação estranhamento/familiaridade.

mixagem entre o samba e o *funk* que está sendo apontada nesta análise seja justamente um destes exemplos.

Ou seja, estamos assinalando que a linguagem carnavalesca dos desfiles das escolas de samba é um processo em constante metamorfose, e que tal fator indica possíveis invenções de outros paradigmas carnavalescos e das *performances* do corpo nos diversos ambientes carnavalescos. Sobretudo, não é qualquer informação que possa se conectar às *performances* do desfile. Como estamos enfatizando, trata-se de um processo em constante (re)organização, mas, que depende de seleções e condições de adaptação funcionar e permanecer: o fluxo de relações que o corpo constrói. A permanência desta mixagem entre o samba e o *funk* em futuros desfiles vai depender de inúmeros fatores. Contudo, só o fato de ela ter ocorrido ajuda a (re)escrever o processo histórico-musical do desfile. E por si só, já pode indicar que o desfile é um processo de seleção de diferentes informações que se relaciona às *performances* do corpo. E vice-versa.

Neste processo de relações a diversos espaços, é importante assinalar que o desfile não depende exclusivamente das *performances* do corpo na avenida. Este é apenas um momento do processo carnavalesco, dos diálogos que o carnaval, como sistema, realiza com outros sistemas: um ponto da complexa rede carnavalesca. O espaço/tempo carnavalesco é maior do que apenas o dia do desfile e a avenida. Como processo ritual, o carnaval é construído constantemente. A quadra e o barracão¹⁰ são pontos desta rede e permitem assinalar possibilidades de construção de outras respostas, sublinham outras *performances* do corpo, diferentes daquela do espetáculo. Toda a criação da festa é um espaço de construção, que pode permitir ao corpo (re)descobrir suas singularidades e encontrar outras identidades e construir outras *performances*.

A quadra é um exemplo típico: nos dias de ensaio, em que não há a imposição excessiva do olhar da avenida, há um espaço para as singularidades do corpo serem exploradas, o corpo está mais “solto”. Neste ambiente, podem-se explorar as possibilidades da dança sem que o “olhar vigilante” e excessivo do espetáculo condicione papéis. Aqui o corpo pode buscar outras *performances*.

Não se pode afirmar o espaço e tempo exatos em que o diálogo entre samba e *funk* foi proposto. Dizer, por exemplo, que apenas a quadra e sua vocação para o ensaio e para a experimentação tenham feito surgir esta mistura. Mas, podemos imaginar que a complexa

¹⁰ Respectivamente, local de ensaio e espécie de galpão onde são construídas as alegorias.

condição co-evolutiva entre corpo e ambiente possa nos dar uma dica de que o carnaval se deslocando por diversos ambientes, a quadra, a rua, o barracão, a televisão, dentre outros, e estando em constante processo de construção de relações com estes espaços através do tempo evidencie-se como um espaço de comunicação apto a constantes experimentações.

7- Considerações Finais

Este texto é uma pequena amostra do universo carnavalesco. Para levá-lo ao seu fechamento, voltaremos ao “início” dos desfiles das escolas de samba.

Sobre o “mito de criação do desfile”, diz-se que teria sido fecundado no Estácio, e de lá ganhado a alcunha de “escola de samba”. O já citado Ismael Silva, o “inventor” das escolas de samba, em entrevista concedida ao jornalista Sérgio Cabral (1996), comenta:

... E quem sugeriu o nome escola de samba?

- Fui eu. É capaz de você encontrar quem diga o contrário. Mas fui eu, por causa da escola normal que havia no Estácio. A gente falava assim: ‘É daqui que saem os professores’. Havia aquela disputa com Mangueira, Osvaldo Cruz, Salgueiro, cada um querendo ser melhor. E o pessoal dizia: ‘Deixa falar, é daqui que saem os professores’. Daí que veio a idéia de dar o nome de escola de samba. O prédio onde era a escola normal ainda continua lá, na esquina da Rua Joaquim Palhares com a Rua Machado Coelho. Agora é uma escola primária. (Op.cit,p.241),

Uma escola de samba pode mesmo “ensinar” muita coisa. Sobretudo para o corpo. Corpo em comunicação pelos ambientes que percorre. Se, conforme assinalou Ismael Silva, o samba seria ensinado de um lugar para outro, é possível afirmar que nestes deslocamentos mudanças possam ocorrer.

Sempre que a *performance* no desfile vai trocando de mãos, podemos perceber alterações. Nossas mãos são interfaces performáticas que podem assinalar mudanças.

Isto ficou evidente nas mudanças da “cadência do samba”, quando:

Ismael criaria a onomatopéia ‘bum bum paticumbum prugurundum’, que encerrava o assunto, definindo o compasso inovador do samba criado pela turma do Estácio, remodelando o samba inicialmente amaxixado de Donga, Heitor dos Prazeres e companhia. Souza (2003, p.33).

Sobre a mudança, Ismael diz, que: “*O estilo (antigo) não dava para andar. Eu comecei a notar uma coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar assim? Aí a gente começou a fazer um samba assim: bum bum patcumbumprugurudum*” Cabral (1996,p. 242)

Dizemos, deste modo, que o carnaval se transforma pela diversidade inerente às *performances* de cada mão que o “toca”. As *performances* do corpo, ações que o corpo constrói ao se relacionar com o espaço, assinalam a não linearidade dos processos de criação presentes em qualquer linguagem. Sendo o carnaval, mais uma destas possíveis linguagens, com o exemplo analisado neste artigo, se diz que ganham vida os diálogos e se enfraquecem as oposições radicais. Como espaço que promove “inversões” e que tenta abolir hierarquias radicais, se percebe a própria relação corpo/*performance*/espaço como jogo de constantes (re)criações.

Como “fim”, deixamos algumas questões: Que outras *performances* estarão sendo criadas por estes corpos foliões? Um corpo folião que desfila na rua, ou que ensaia em uma quadra, por exemplo? Ou que pode estar dançando em um baile *funk*? (E trazer esta informação aos domínios carnavalescos). Que outros sons estarão sendo conectados ao desfile? Que mixagens e *performances* complexas poderão estar criando, por exemplo, neste exato momento?

Referências Bibliográficas

- BAITELLO, Norval. *O animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume 1997.
- BYSTRINA, Ivan. *Tópicos de semiótica da cultura*. Centro Interdisciplinar de Pesquisas em Semiótica da Cultura da PUC-SP. São Paulo: 1995. Pré-print.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar. 1996
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Col. Debates, Perspectiva, 1980.
- CONTRERA, Malena Segura. *O Mito na Mídia*. São Paulo: Annablume 2000.
- DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1983.
- FERRARA, Lucrecia D'aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva 1986.
- GREINER, Christine. *O Corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume 2005.
- KATZ, Helena & GREINER, Christine. *A natureza cultural do corpo in* Lições de Dança número 3. Rio de Janeiro: Univercidade 1999.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac 2000.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis- estética, educação e comunidades*. Santa Catarina: Argos editora universitária. 2005.

MENEZES, José Eugênio de O. *Comunicação como ciência da cultura: os meios como espaços de construção de sentidos in* *Communicare* revista de comunicação da faculdade de comunicação social Casper Líbero página 47 até 58 São Paulo 2002

MORIN, Edgard. *O método 4: as idéias - habitat, vida, costumes*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 2003.

PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e oposição: formas na cultura mestiça*. Piracicaba: Unimep 1995.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba..* Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1995.

SILVA, José Mauricio C. Moreira da. *O Samba-em-rede: da rua ao ciberespaço*. Dissertação de mestrado. Programa Comunicação e Semiótica. PUC-SP. São Paulo 2005

SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba. Das raízes à eletrônica*. São Paulo: 34 2003.

Referencias Videograficas

DVD: *Escolas de samba - O espetáculo do Rio de Janeiro*. BMG 2003

Referencias Fonograficas

CD: *Sambas de enredo- Carnaval 97- Grupo Especial*. BMG Brasil Ltda 1997

Referencias Cinematograficas

Jorjão de Paulo Tiefenthaler

Documentário, 2004, 35mm, cor, 13'

Um dos principais mestres de bateria de escola de samba do Rio de Janeiro fala sobre música e a sua história de amor.