

## ***Piano na Mangueira: uma história brasileira sobre música e essencialismo***

*Piano at Mangueira: a Brazilian story about music and essencialism*

**Marta Castello Branco**

*Universidade Federal de Juiz de Fora*

**Resumo:** Em 1992, a escola de samba Mangueira homenageia Tom Jobim em seu desfile de carnaval. Duas diferentes expressões musicais surgem daí: o samba-enredo da escola e a canção *Piano na Mangueira* de Jobim e Chico Buarque. Ainda que ambos representem encontros musicais e homenagens mútuas, seu caráter é diretamente afetado por sistemas sonoros e materiais que reconhecemos como “teorias musicais”, em um sentido amplo. O desafio de se representar um piano na escola de samba, assim como os encontros e desencontros deste contexto, conduzem a uma investigação histórica, social e analítico-musical que vai além de imagens da música e busca aspectos sonoros da interação. Depara-se assim com o papel do essencialismo na música brasileira, que não só a determina, mas também se constitui como obstáculo ao que poderiam ser interfaces entre sistemas musicais, como apresentamos em nossa conclusão.

**Palavras-chave:** Música brasileira. Teorias musicais. Escola de samba. Bossa nova. Tom Jobim.

**Abstract:** In 1992, the samba school Mangueira honors Tom Jobim in its carnival parade. Two different musical expressions emerge from there: a samba-enredo by the school and the song *Piano at Mangueira* by Jobim and Chico Buarque. Although both represent musical encounters and mutual homage, their character is directly affected by sound and material systems that we recognize as “musical theories”, in a broad sense. The challenge of representing a piano in the samba school, as well as the encounters and disagreements in this context, lead to a historical, social and musical-analytic investigation that goes beyond images of music and seeks musical aspects of interaction. Thus, we are faced with the role of essentialism in Brazilian music, which not only determines it, but also constitutes an obstacle to what interfaces between musical systems could be, as we present in our conclusion.

**Keywords:** Brazilian music. Musical theories. Samba school. Bossa nova. Tom Jobim.



## 1. Prólogo

Casos de interação entre expressões musicais distintas se nos parecem oportunidades precisas para a investigação de seus sistemas teórico-musicais, assim como todo o arcabouço social, contextual e humano que as cerca e igualmente as constitui. A interação evidencia e frequentemente coloca em xeque as condições e potencialidades de sistemas estéticos, como veremos no caso de um piano na escola de samba carioca, Mangueira<sup>1</sup>.

Se processos de transferência cultural e hibridismo (Bhabha 1994) são amplamente investigados na área de estudos culturais, Christensen ressalta como relações dialógicas de intermediação e negociação estéticas são objetos diretos também da teoria musical (2018, p. 17). Dörte Schmidt descreve a teoria musical como dependente de seu contexto e aponta para a relação imediata entre “teorias musicais” e seus contextos culturais (2005), incluindo o estabelecimento de hegemonias, e as supostas independências em relação a um idioma e “a seu local de ‘origem’ cultural” (Schmidt 2008, p. 1). Assim se delineiam os riscos e possíveis danos de se tratarem categorias musicais como fixas e imutáveis, o que sintetizamos aqui através do conceito de “essencialismo”. A suposição de que obras musicais, gêneros estéticos ou práticas de performance teriam essências integralmente definidas significaria sua incapacidade de transformação, mas a correlação direta entre contexto e expressão musical põe por terra este suposto “essencialismo”. O balanço entre limitações, condições e perspectivas contextuais faz com que “o processo de transferência cultural raramente [seja] um processo unidimensional de simples importação e exportação” (Christensen 2018, p. 17)<sup>2</sup>, como observamos em nossa análise do contexto brasileiro, que metodologicamente parte do levantamento de dados históricos e sociais de um caso de interação entre expressões musicais, para contextualizar seu aspecto analítico-musical. Ressaltam-se neste estudo processos de negociação estética,

---

<sup>1</sup> Agradeço à Revista Musica Theorica e à Indiana Theory Review, especialmente a Gabriel Navia, Bruno Alcalde, Miguel Arango Calle e Mítia D’Acol pelos valiosos comentários e sugestões. Agradeço à Frau Prof. Dr. Dörte Schmidt, Dr. Matthias Pasdzierny, Dr. Susanne Heiter, Sandra Kebabig, Dorothea Hilzinger e ao Seminário da UdK-Berlin “Junge Musikwissenschaft stellt sich vor” (2020), onde fragmentos deste trabalho foram discutidos pela primeira vez.

<sup>2</sup> “The process of cultural transfer is rarely a unidirectional one of simple import and export” (Christensen 2018, p. 17). Todas as traduções são da autora do presente trabalho, exceto quando se indicar diferentemente.

que frequentemente fazem referência a um universo musical erudito europeu, principalmente de forma imagética, ao mesmo tempo em que flexibilizam e adaptam seus conceitos e formas visuais às necessidades dos próprios contextos de interação e performance. Assim, a confrontação com modelos, formas e sistemas musicais coloca expressões frente ao desafio essencialista, que tende a assumi-las como prontas e fixas, como se houvessem essências imutáveis do samba, ou da bossa nova, por exemplo. No entanto, este paralelo entre expressões musicais e supostos modelos ou referências estéticas tende a apagar as diferenças que as constituem, além de aliená-las de seu contexto:

Basicamente, com esses paralelos, compara-se o que não é comparável, tanto intencionalmente, quanto em relação ao que em última análise se torna visível. Só se podem ver as diferenças essenciais com mais precisão quando não se deixa que as condições históricas de ação desapareçam por trás de uma arte aparentemente absoluta, mas conscientemente se olha novamente para tais condições (Köster; Schmidt 2005, p. 13)<sup>3</sup>.

Ao tematizar a música brasileira, seus fluxos culturais e a pluralidade de suas formas de interação, não deixamos de caminhar na perigosa fronteira essencialista e neste sentido reiteramos que: “Não há algo como a simples e ‘pura’ recepção da teoria musical europeia em parte alguma do mundo. Por isso, faríamos bem em lembrar que não existe algo como um objeto estável e puro, que poderia ser chamado de ‘teoria musical europeia’” (Christensen 2018, p. 19)<sup>4</sup>. Igualmente relatamos a história de um samba-enredo e de uma canção de bossa nova que, com sorte, não se podem designar “puros” e estáveis, como veremos a seguir.

---

<sup>3</sup> “Im Grunde wird mit solchen Parallelisierungen ebenso absichtsvoll wie letztlich durchsichtig nicht Vergleichbares miteinander verglichen. Die essenziellen Unterschiede sieht man genauer nur, wenn man die historischen Handlungsbedingungen eben nicht hinter einer scheinbar absoluten Kunst verschwinden lässt, sondern bewusst wieder in den Blick nimmt” (Köster; Schmidt 2005, p. 13).

<sup>4</sup> “There is no such thing as a simple or ‘pure’ reception of European music theory anywhere in the world. For that matter, we would do well to remember that there is no such thing as a stable and pure object that we can call ‘European music theory’” (Christensen 2018, p. 19).

## 2. Mangueira e o Samba-enredo *Se todos fossem iguais a você*

A Mangueira escolheu Tom Jobim como tema central de seu samba-enredo de 1992, intitulado *Se todos fossem iguais a você* [*Somebody to light up my life*], uma recordação ao título de sua primeira canção com Vinicius de Moraes, composta na Década de 1950. Após ter sido classificada em décimo primeiro lugar no carnaval do ano anterior, e quase ter sido rebaixada do grupo especial, a escola optou por um tema que pudesse reerguer sua reputação e, potencialmente, propiciar um desfile notável. Após elaborações internas que incluíram a possibilidade de se indicar a atriz Marília Pera como homenageada daquele ano, concordou-se com a escolha do nome de Tom Jobim. Jorge Ramos relata que tanto a comissão de carnaval, quanto a Dona Neuma, que é filha de Saturnino Gonçalves, um dos fundadores da escola, preferiam a indicação do músico. Como Dona Neuma é “a primeira dama da escola, maior força política da Mangueira” (Ramos 2019, p. 60), Tom Jobim foi escolhido.

Para se fazer o convite oficial, diretores e membros históricos da Mangueira foram à casa de Tom: a própria Dona Neuma, Dona Zica<sup>5</sup>, José Maria Monteiro, Percival Pires, entre outros. A irmã de Tom, Helena Jobim, relata que ele teria respondido que aceitar o convite significava uma grande honra, que conhecia sambas antigos e que sempre foi fã da escola. O encontro se tornou uma grande celebração (Jobim 2011). Helena Jobim afirma ainda que aquele sentimento de honra pelo convite parece ter sido o único assunto de suas conversas diárias por algum tempo (Jobim 2011)<sup>6</sup>.

No sambódromo, no dia do desfile<sup>7</sup>, a emoção de Tom Jobim parece ter se confirmado “com o tímido Jobim no alto de um carro alegórico, quatro metros acima do chão, com medo de cair lá de cima e recebendo uma ovação constante da multidão nas arquibancadas” (Castro 2012, p. 344)<sup>8</sup>. Aplaudido por mais de 100 mil espectadores, em meio a três mil dançarinos e no alto do carro alegórico principal, “Tom não pôde conter as lágrimas” (Jobim 2011).

---

<sup>5</sup> Dona Zica é a viúva de Cartola e representa a Mangueira de forma simbólica e bastante icônica.

<sup>6</sup> “For a while that honor appeared to be the only subject of his daily conversations” (Jobim 2011).

<sup>7</sup> Gravação do desfile de 1992, ao vivo, pela *Rede Globo*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=OFBKf4ukGu4&t=568s>

<sup>8</sup> “[...] with the shy Jobim himself perched on top of a float, four meters above the ground, terrified of falling and receiving a standing ovation from the crowd in the stands” (Castro 2012, p. 344).

A organização do desfile contou com carros alegóricos nomeados a partir de músicas do compositor, além das fantasias temáticas e do próprio samba-enredo. “As crianças viriam vestidas de ‘O Boto’, as baianas de ‘Chovendo na roseira’” (Ramos 2019, p. 63). Vinte e quatro candidatos entraram na disputa para a escolha do samba-enredo, que viria a ser o tema musical do desfile, mas para a final ficaram apenas três. “O samba vencedor, de Hélio Turco, Alvinho e Jurandir (que puxou o samba-enredo na disputa) recebeu cinco votos, enquanto a composição de Otacílio e Carlos Sena teve dois votos e a de Verinha, Bira do Ponto e Fernando de Lima, apenas um” (Ramos 2019, p. 64). Alvinho se consolidava como renomado compositor da escola, sendo então vencedor pelo terceiro ano consecutivo. No dia do desfile, ele foi cantado por Jamelão, o tradicional músico da escola.

Além da referência clara à canção que dá título ao samba-enredo, nele são apresentados trechos de canções de Jobim, como: “Que maravilha seria viver”, da própria *Se todos fossem iguais a você*, e “é promessa de vida no meu coração” de *Águas de Março*. É mencionada a “Garota de Ipanema”, “os poemas de Jobim” e “a Mangueira em Tom maior”, em um jogo de linguagem com o nome do compositor. “Ilvamar Magalhães, o reconhecido carnavalesco da Mangueira, dividiu o enredo em três partes: a primeira, da ligação do compositor com a cidade do Rio de Janeiro; a segunda, a bossa nova e, a última, canções de Tom que falam da natureza” (Ramos 2019, p. 62). A relação com a natureza foi tema também da caracterização do carro alegórico principal, onde desfilou Tom Jobim. No alto do carro, ao lado de um piano branco e cercado de representações de árvores e plantas, Tom acenava ao público, com seu chapéu Panamá. No texto do samba-enredo, uma interseção entre a natureza (representada pelo amanhecer) e a música do homenageado é descrita como “a mais linda sinfonia”.

Ainda que Ilvamar Magalhães tenha dividido o enredo tematicamente em três partes, observamos a prevalência de estruturas binárias na fraseologia musical. A macro-forma da música é constituída por duas estrofes longas, ambas finalizadas por duas repetições de um estribilho [*chorus*], entremeadas por mais um trecho curto, também repetido duas vezes em estribilho. A própria organização das frases também é bipartite, sendo sempre dividida em duas partes, que buscamos representar através dos travessões que as separam, na citação integral do samba, logo abaixo. O estabelecimento de jogos de pergunta e resposta, que contribui para a continuidade e para o caráter cíclico da expressão

é bastante comum aos sambas-enredo de maneira geral, assim como à condução intercalada entre estrofes e estribilhos. Enquanto na primeira parte são frequentemente inseridos novos materiais melódicos em sua maioria e não pré-existentes, na segunda ouvem-se repetições tanto melódicas quanto textuais sobre materiais já previamente apresentados. Na melodia, há uma pausa entre cada um dos grupos de duas frases, também onde se encontram os travessões. Ela atua na finalização do primeiro gesto de forma breve e como clara articulação textual que condiz à marcação do tempo, sem que a frase pareça terminar antes do período esperado. A repetição de duas frases subseqüentes [*chorus*] acontece ao final de cada estrofe e no curto estribilho “é carnaval”. A forma musical e suas repetições se torna ainda mais clara com a continuidade do samba-enredo em seu típico *looping* no momento do desfile. Segue-se o texto integral, de Hélio Turco, Alvinho e Jurandir (1992):

Manguieira vai deixar saudade / Quando o carnaval chegar ao fim  
Quero me perder na fantasia / Que invade os poemas de Jobim  
Amanheceu... O Rio canta de alegria / Aconteceu... A mais linda sinfonia  
O sol já despontou na serra / Doirando o seu corpo sedutor  
O mar beija a garota de Ipanema / A musa de um sonhador  
O mar beija a garota de Ipanema / A musa de um sonhador

É carnaval / É a doce ilusão é promessa de vida no meu coração  
É carnaval / É a doce ilusão é promessa de vida no meu coração

Vem... vem amar a liberdade / Vem cantar e sorrir, ver um mundo melhor  
Vem meu coração está em festa / Eu sou a manguieira em tom maior  
Salve o samba de terreiro / Salve o Rio de Janeiro, seus recantos naturais  
Se todos fossem iguais a você / Que maravilha seria viver  
Se todos fossem iguais a você / Que maravilha seria viver (Turco et. al. 1992)<sup>9</sup>.

A textura musical é baseada em uma melodia acompanhada por instrumentos de percussão, em sua maioria, como é comum ao formato samba-enredo e à formação da bateria da escola, que naquele ano voltava a ser coordenada pelo músico, Xangô da Manguieira. A bateria é usualmente formada

---

<sup>9</sup> O samba-enredo pode ser ouvido em:

<https://www.youtube.com/watch?v=OFBKf4ukGu4&t=568s>

pelo surdo, repique, tamborim, cuíca, agogô, reco-reco, chocalho e prato, podendo sofrer variações entre as escolas e a cada ano de desfile. Como os instrumentos de percussão são tocados em grande número, a centralidade de uma marcação clara, de ciclos rítmicos e agógicos repetidos para que todos os músicos toquem juntos é indispensável.

A melodia tipicamente vocal é cantada com diversas inflexões próximas à fala, ressaltando o caráter básico de sua performance, que é o desfile. A melodia deve ser cantada enquanto se caminha, se dança e se toca pela Marquês de Sapucaí. Assim, grandes saltos melódicos ou mesmo complexas inflexões não condizem ao contexto da performance. A melodia é ornamentada por graus conjuntos, bordaduras e alguns saltos que ressaltam trechos específicos do texto, desde seu início. Ela é composta por frases curtas que devem ser repetidas diversas vezes, para que sejam decoradas pelos músicos, dançarinos e mesmo pela plateia, que apoia o ritual do desfile ao cantar junto. É usual a presença de pequenos estribilhos repetidos, que permanecem sendo cantados pelos fãs da escola, mesmo após o fim do carnaval, como é o caso das frases que finalizam cada sessão. Há também a frequente repetição de trechos melódicos, literalmente e em pequenas variações, como em: “Amanheceu... O Rio canta de alegria / Aconteceu... A mais linda sinfonia”, onde a variação musical é subordinada ao texto e ao número de sílabas das palavras. Na estrutura macro-formal, ouve-se a construção progressiva de uma sessão aguda, passo-a-passo, a partir de trechos mais graves. Primeiro é inserida uma única palavra mais aguda: “Vem”, para nas frases subsequentes chegar-se ao trecho que mantém o agudo: “salve o samba de terreiro”, que por sua vez conduz à frase de Tom: “Se todos fossem iguais a você, que maravilha seria viver”, sendo esta destacada pela condução do agudo do trecho musical anterior. A frase é repetida e volta-se ao início do samba-enredo, que somado ao *looping* da performance no sambódromo estabelece a estrutura de duas estrofes entremeadas por um curto estribilho.

A intensidade sonora é mais um aspecto central ao sucesso do desfile. A amplificação sonora é bastante intensa, mas a capacidade de uma escola em tocar e cantar ainda mais forte é reconhecida com animação e apoio do público, o que, mais uma vez, corrobora com a construção melódica próxima às inflexões da fala, com extenso uso de graus conjuntos, sem grandes saltos e sem grandes variações internas de dinâmica, com exceção dos estribilhos repetidos, que são frequentemente cantados mais forte. Rimas em frases subsequentes ou em

sequências alternadas atuam como fator mnemônico e, por fim, o tema do desfile também deve auxiliar na lembrança do samba-enredo. A harmonia é diretamente impactada pelo caráter melódico do desfile, não apresentando grandes desenvolvimentos. Como é usual a este repertório, os gestos melódicos inevitavelmente interagem com padrões harmônicos e o imenso corpo instrumental percussivo mostra os efeitos de sua intensidade (predominantemente *forte*, ou *fortissimo*) sobre a melodia.

A performance em movimento, durante o desfile, é um elemento fundamental ao caráter musical do samba-enredo, que inclui o fator mnemônico, o transporte dos instrumentos, e a relação com o público, que por sua vez inclui a grande intensidade sonora. Glaura Lucas sugere que procedimentos musicais distintos são realizados em eventos privados e públicos, o que se relaciona diretamente aos instrumentos empregados em cada situação. No contexto de um gênero musical bastante distinto, o Candombe Mineiro, por exemplo, que é considerado o pai do Congado, três pesados tambores frequentemente produzidos a partir de troncos maciços são usados em cerimônias íntimas, enquanto os tambores de mão são transportados para eventos públicos e podem ser carregados em cortejos do Congado (2016, p. 175). A possibilidade de movimentação de toda a bateria da escola de samba, associada à multidão que a acompanha, nos parece determinar de forma direta a expressão musical que aqui descrevemos. Assim, todo um arcabouço teórico-musical, contextualmente localizado, corrobora para a factibilidade daquela expressão, e uma possível “teoria musical” da escola de samba, ainda que se possa inteiramente prescindir de tal designação, claramente se relaciona ao contexto da expressão musical, aos instrumentos de mão para caminhar, à dança, às fantasias, à coordenação do conjunto humano e às conformações melódicas, textuais e rítmicas condizentes à Sapucaí. Ainda no contexto das escolas de samba, o sentido da palavra “harmonia”, já parece bastante revelador desta música-móvel, na medida em que se refere à sincronicidade entre música, dança e a evolução do desfile pela avenida. Em consonância com a teoria de “*third space*” de Homi Bhabha (2004), observamos aqui a unicidade de um contexto híbrido, que estabelece um espaço que inclui igualmente condições materiais e imateriais. A harmonia não é aquela “do piano”, mas uma diferente, essencialmente sincronizada e corporificada [*embodied*].

### 3. Tom Jobim, a bossa nova e o *Piano na Mangueira*

A imagem de um piano associado ao desfile de uma escola de samba talvez já represente, por si só, o impacto do encontro entre Tom Jobim e a Estação Primeira de Mangueira. Dois ícones visuais de expressões musicais distintas, ultrapassam largamente o estereótipo que se poderia fazer de cada um deles, ainda assim, a manutenção de uma segura “zona de conforto” se aplica também aos dois casos. Se o samba-enredo soa como tal, com o piano não é diferente, afinal, “piano é o meu negócio” – como afirmou Tom Jobim, de acordo com a descrição de Jorge Renato Ramos (2019, p. 62)<sup>10</sup>. Helena Jobim também associa a peça composta por Tom Jobim e Chico Buarque ao lugar seguro (e quase mítico) de uma “tradição antiga de carnaval” (Jobim 2011)<sup>11</sup>, sem que, no entanto, se tematize de forma concreta qualquer possível relação histórica entre o piano e o carnaval. Aliás, não sem razão, se o primeiro é um instrumento de salão, o segundo é uma festa de rua<sup>12</sup>. Ruy Castro também não foge da descrição de um “encontro último”, agora entre os gêneros musicais: samba tradicional e bossa nova (Castro 2012)<sup>13</sup>. Mais uma vez coloca-se o questionamento sobre, em termos musicais precisos, que tradições seriam estas: samba e bossa, e o que as caracterizaria. Em consonância com Paul Gilroy, ressaltamos o papel de rótulos como “tradição” e “origem”, que atuam na criação de mitos capazes de apagar aspectos da modernidade que precisam ser questionados, sob o custo da tradição passar a se configurar como um “gesto retórico” (2001, p. 354).

Fato é que dois anos após o desfile, Tom Jobim lança seu último álbum, *Antonio Brasileiro* (1994), do qual faz parte a peça, *Piano na Mangueira*. Mas absolutamente não se trata do samba que foi tocado no carnaval, Jobim e Buarque compuseram uma nova obra, quer dizer: a partir deste encontro, repetidamente reafirmado e aclamado, a Mangueira compôs um samba e Jobim, uma canção.

---

<sup>10</sup> “Além disso, acabei fazendo um samba junto com o Chico Buarque. E o samba está ficando bom... Chama-se 'Piano na Mangueira'. Piano é o meu negócio” (Jobim in Ramos 2019, p. 62).

<sup>11</sup> “Tom e Chico compuseram uma peça própria que revisitava a tradição antiga de carnaval da escola (*Piano at Mangueira*)” (Jobim 2011).

<sup>12</sup> E se aqui se consideram fenômenos musicais históricos como a obra de Chiquinha Gonzaga, ainda assim é necessário ressaltar quais são exatamente os termos musicais de cada forma específica de “interação”.

<sup>13</sup> “One of his last compositions was ‘Piano na Mangueira’ (Mangueira Piano), the final rendezvous between traditional samba and bossa nova” (Castro 2012).

Talvez se tratem de homenagens mútuas, mas nem tão mútuo é o suposto encontro entre expressões musicais aqui representado.

Homenagens à escola de samba advindas do contexto da música popular brasileira como um todo são diversas, algumas bastante célebres, como *Folhas Secas*, o samba de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, a partir do qual Rennó afirma que Tom e Chico teriam reproduzido um procedimento musical em *Piano na Mangueira*. Trata-se da melodia ascendente na frase “mandei subir o piano pra Mangueira”, até chegar ao nome da escola em seu ponto máximo (Rennó 2016). Ainda segundo o autor, agora sobre *Folhas Secas*: “Também ali, como percebeu o crítico J. Jota de Moraes, ocorre uma ascendência melódica sobre o verso ‘E nos poetas da minha estação Primeira’, que culmina na menção do nome da escola na nota mais elevada” (Rennó 2016). Outras homenagens a Mangueira são *Estação Derradeira* (1987), de Chico Buarque e *Chão de esmeraldas*, de Chico e Hermínio Bello de Carvalho. Jorge Benjor também compôs a canção *Bumbo da Mangueira*, Paulinho da Viola compôs *Sei lá, Mangueira* e se o primeiro é salgueirense, ressalta Rennó (2016), o segundo é portelense. O que o autor faz questão de ressaltar, no sentido de defender uma preferência pela Mangueira até mesmo dentre adeptos de outras escolas.

A relação próxima entre músicos e artistas brasileiros com a Mangueira é bastante difundida. Rennó apresenta o nome de alguns mangueirenses: “Alcione, Beth Carvalho, Clementina de Jesus, Leci Brandão, Rosemary e Mussum” (Rennó 2016), vários deles presentes nos desfiles anuais. Da mesma forma, homenagens a músicos se tornaram também uma tradição da escola, tanto antes, quanto depois do desfile de 1992, com Tom Jobim. Fabato (2019) ressalta alguns homenageados, aos quais adicionamos cronologicamente os anos dos desfiles: Villa-Lobos (1966), Braguinha (1984), Chiquinha Gonzaga (1985), Dorival Caymmi (1986), Tom Jobim (1992), Doces Bárbaros (1994), Chico Buarque (1998), Nelson Cavaquinho (2011) e Maria Bethânia (2016). Neste contexto, e independente das afiliações às diversas escolas, Fabato afirma que: “A Mangueira é a escola mais cantada do Brasil. Até por compositores que jamais pisaram lá” (2019).

O caso de Tom e Chico não parece muito diferente. “Tom telefonou para Chico Buarque que, preocupado com o prazo muito apertado, telefonou para Hermínio Bello de Carvalho pedindo algumas dicas sobre a Mangueira para entrar no samba. Uma das dicas, pelo menos, a alusão ao Pindura Saia [entrou

no samba]” (Cabral 2016, p. 282). Se a escola, os desfiles ou o barracão fossem cotidianos aos músicos, as dicas seriam naturalmente dispensáveis, mas, muito pelo contrário, Helena Jobim descreve o irmão debruçado sobre a melodia ao piano (Jobim 2011), que em seguida é entregue a Chico para que a letra fosse feita, aliás, um procedimento bastante comum ao repertório da bossa nova. “Eu fiz a letra, em cima da música, em casa. Exatamente em cima da ideia dele. A partir da minha letra, ele mudou a música que tinha feito. Eu disse: ‘Tom, eu fiz a letra por causa dessa música’. A letra conduziu o Tom a fazer a modificação na música” (Cezimbra et al. 1995, p. 92). Assim, em um jogo típico da forma canção, em que ajustes do texto e da música (predominantemente rítmicos e melódicos) propiciam um resultado coeso, ambos os elementos: sonoro e poético, são plenamente audíveis e centrais à expressão, mas não sem que o processo de criação garanta a “segurança” de um espaço criativo individual, cada um na sua casa, como relata Chico Buarque. Lê-se a seguir as duas primeiras estrofes do texto:

Mangueira  
 Estou aqui na plataforma  
 Da estação primeira  
 O morro veio me chamar  
 De terno branco  
 E chapéu de palha  
 Vou me apresentar  
 À minha nova parceira  
 Mandei subir o piano

Prá Mangueira  
 A minha música não é  
 De levantar poeira  
 Mas pode entrar no barracão  
 Onde a cabrocha pendura  
 A saia no amanhecer  
 Da quarta-feira, Mangueira  
 Estação primeira  
 (Jobim; Buarque 1991, p. 417).

Se na interação entre os gêneros musicais seus caracteres originais foram mantidos, como afirmamos aqui, a poética de *Piano na Mangueira* traduz com

bastante precisão os lugares próprios de cada expressão musical. Ao contrário da bibliografia sobre a obra, que incita a ideia de um amálgama musical caleidoscópico e sincrético, o texto coloca claramente as fronteiras e limites do que se entende usualmente pelo termo “encontro”. Um Tom Jobim que representa a si mesmo, “de terno branco e chapéu de palha”, no centro de seu próprio contexto de expressão, cercado e apreciado pela elite carioca, reconhece: “a minha música não é de levantar poeira”, mas após receber aquele honroso convite também ela “pode entrar no barracão”. Este “encontro” se torna possível porque “o morro veio me chamar” e correspondendo ao chamado, Tom avisa: “estou na plataforma da estação”. Quer dizer: há uma clara hierarquia, já que “eles” nos chamaram. A estação de trem Mangueira era a primeira na linha que saía da estação Central do Brasil, no centro da cidade do Rio, para então entrar no subúrbio. A imagem de se esperar na plataforma, especialmente desta estação, mostra abertura e aceite ao convite, ao mesmo tempo em que significa chegar ao fim do caminho conhecido, ao “fim da cidade”, início da surpresa.

Poeticamente, o trecho que traduz de forma mais enfática a imagem do piano na escola de samba, central ao nosso estudo, é a frase: “mandei subir o piano pra Mangueira”. Tendo sido lançada dois anos após o desfile, esta frase da canção evoca aquela imagem de Tom Jobim, a quatro metros de altura, no carro alegórico principal do desfile, ao lado do piano. Ao mesmo tempo, “mandar subir” um piano em um carro alegórico é também um símbolo claro do esforço. Como coloca-se um piano ali? Com muito trabalho, pra se dizer o mínimo. Simbolicamente, este esforço de trazer o piano para avenida representa também o desejo em se fazer soar a música daquele encontro fundamentalmente sonoro: do samba-enredo com a bossa nova. Mas o piano da Sapucaí não foi tocado em momento algum.

O piano que ouvimos foi o de *Antonio Brasileiro*<sup>14</sup>, cujo primeiríssimo acorde, seguido do breve trecho de introdução deixa evidente o seu idioma: bossa nova. A harmonia dissonante e o encaminhamento de acordes mergulha de cabeça nas cores da bossa. No arranjo de Paulo Jobim, a obra começa em um G<sup>7</sup>(9), que encaminha um A7(b9) (Jobim; Buarque 1991, p. 417). A canção está em Si<sub>b</sub> Maior e seu desenvolvimento modula para Ré Maior. A primeira frase

---

<sup>14</sup> *Piano na Mangueira* no álbum *Antonio Brasileiro*  
<https://www.youtube.com/watch?v=Rjif6HxzWec>

melódica tocada pelo piano, que termina no acorde de A7(♭9), contribui decisivamente para a percepção da dissonância e para a associação ao estilo da bossa nova, pois ela é uma escala octatônica diminuta de Si $\flat$  (Si $\flat$ –Dó $\sharp$ –Fá $\sharp$ –Mi–Dó $\sharp$ –Lá–Dó $\natural$ ), com o Dó $\natural$  soando sobre o A7(♭9)<sup>15</sup>. A seguir, a entrada do trombone de Raul de Souza, junto à voz com a melodia principal, toma a cena em uma improvisação solo que poderia remeter imediatamente ao *jazz*, mas que pelo intenso uso histórico daquela linguagem pela bossa nova, complementa a concepção harmônica dissonante do gênero brasileiro e mais uma vez, lembra as canções de Tom Jobim. Neste mesmo ponto, logo na entrada do nome, Mangueira, já se ouve um trítono. A entrada da voz suave, baixa e até um pouco rouca de Tom confirma este cenário musical característico da canção de bossa nova. A continuidade da peça apresenta acordes dos metais, marcando a harmonia, aqui eles soam bem jazzísticos, ou como uma espécie de *Brazilian jazz*, ao olhar estrangeiro. Também entram as vozes femininas, formando um pequeno coro, frequente nos últimos arranjos de Tom Jobim e de sua “Banda Nova” formada por seus amigos, filhos e filhos de amigos. O “aspecto samba” pode estar representado pelo ritmo da percussão, de forma bastante geral, e se deixa notar pela marcação do surdo no segundo tempo, a partir da metade da canção, o que não é usual ao repertório da bossa nova. O timbre dos instrumentos de percussão utilizados, onde se destaca a cuíca e as chamadas do tamborim ao final da faixa, também repete como em um chamado, o nome: “Mangueira, Mangueira...”, cantado ao final pelas vozes femininas. Digno de nota é o retorno do trombone neste trecho final da canção, na medida em que este contribui decisivamente para a construção de um gesto concomitante de características usualmente atribuídas ao samba e à bossa, de maneira geral. Mas uma correlação musical específica com o samba-enredo da Mangueira de 1992 não pode ser afirmada<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Devo ao parecer de Bruno Alcalde a discussão da harmonia aqui apresentada e a distinção de seus elementos. Agradeço pela riqueza e pertinência das sugestões e complementos inseridos neste parágrafo.

<sup>16</sup> Músicos que tocam *Piano na Mangueira* no disco *Antonio Brasileiro*: Antonio Carlos Jobim (piano e voz) / Paulo Jobim (violão e voz) / Sebastião Neto (baixo) / Paulo Braga (bateria e percussão) / Jaques Morelenbaum (cello) / Danilo Caymmi (flauta e voz) / Ana Jobim (vocaís) / Elizabeth Jobim (vocaís) / Maúcha Adnet (vocaís) / Paula Morelenbaum (vocaís) / Simone Caymmi (vocaís)

#### 4. Samba pra quem é de samba, bossa pra quem é de bossa

Todo um sistema teórico-musical e material (incluindo a escolha e o uso dos instrumentos, além da linguagem musical típica da bossa nova), poderia se constituir como uma teoria musical própria ao gênero. Embora, novamente, também a bossa prescindida de tal designação, este “sistema” constrói uma expressão musical onde se ouve o piano, as vozes, a poesia do texto, os encadeamentos harmônicos, as dissonâncias, a delicada instrumentação, o arranjo e variações sutis na dinâmica musical. Nenhum desses elementos parece audível, factível ou mesmo coerente ao contexto dos desfiles no sambódromo do Rio. Talvez por isso o piano não tenha sido tocado na Sapucaí. Mas, se esta hipótese estiver correta, duas questões ainda permanecem: 1) Por que insistir na imagem do piano sem que ele venha a soar de veras? 2) Um “encontro” efetivamente musical significa a construção de interfaces entre estes sistemas ou arcabouços que chamamos de “teoria musical”, em sentido amplo. Por que substituí-los por um discurso sobre música, por imagens ou espectros, em detrimento de interações que constituam expressões sonoras<sup>17</sup>? Considere-se aqui o fato de que as homenagens de escolas de samba, de forma geral, servem de pano de fundo para o enredo, que depende de símbolos diretos e objetivos para acontecer, não de uma interação musical. Sendo o homenageado um músico, não necessariamente pretende-se prescindir do formato simbólico da homenagem, nem se indica a disposição de se considerar sua música no desfile.

A insistência em imagens musicais supostamente “universais” ultrapassa o piano como símbolo e atinge em cheio o alvo da “música erudita europeia” como referência cultural – que poderia também ser alvo da homenagem feita pela escola. Novamente se recorre à relação entre “origem” e tradição como forma de apagamento de aspectos do presente, dos quais não se deve prescindir, como relata Gilroy (2001, p. 354) acerca da escravidão. Neste caso, apaga-se a diversidade de idiomas musicais e sua capacidade de interação, que é substituída

---

/ Duduka da Fonseca (percussão) / Marcio Montarroyos (trompete) / Edeneck Svab (trompa) / Raul de Souza (trombone e solo).

<sup>17</sup> Um breve gosto do que pode significar uma interação musical pode ser ouvida no *Piano na Mangueira* cantado por Jamelão, com seus melismas e rubatos característicos. Nesta versão, a introdução claramente estabelece um senso de tonalidade. Jamelão é o histórico cantor da Mangueira que puxou o samba-enredo de 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lwQhvRVgcoQ> – Pseudo Video, BMG Brasil, 1997.

por imagens estereotipadas, não necessariamente musicais. Estas imagens tomam o lugar da interação e fabricam o estereótipo de um “encontro” que não encontra lugar fora das próprias imagens. Em grande medida, o desenvolvimento de uma teoria musical que exemplifique, descreva e represente o fenômeno sonoro como linguagem escrita contribuiu para a amplitude de sua disseminação e para seu conseqüente reconhecimento em contextos bastante diversos – viabilizando fluxos culturais, mas também fabricando jargões tão disseminados quão deletérios como aquela “linguagem universal da música”, de caráter essencialmente hegemônico. Acerca de uma possível escrita musical, cabe aqui lembrar a subordinação de tradições musicais orais às escritas, no contexto brasileiro, sendo às primeiras atribuído um caráter de inferioridade por sua ocorrência predominante dentre as expressões herdadas dos escravos. Mas, “é importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte” (Gilroy 2001, p. 160). Como se poderia então almejar ao desenvolvimento escrito de sua música?

Homi Bhabha relata a presença de “forças desiguais de representação cultural” na condição pós-colonial (Bhabha 2004, p. 245)<sup>18</sup>. Estas “forças” naturalmente ganham voz através da expressão musical, que passa a expressar aspectos de uma hierarquia social e histórica. De forma simbólica, uma “linguagem” da teoria musical europeia tem sido colocada como oposta às culturas orais por séculos e, desta forma, não é de se espantar que uma escola de samba não se aproprie do idioma da bossa nova. Aliás, isto seria esperado. Neste ponto, cabe olhar com atenção para o nexos entre hibridismo e igualdade social, assim como investigado por Shalini Puri (2004). O entendimento superficial de expressões pós-coloniais como “híbridas” pode atuar como silenciamento da desigualdade, na medida em que aceita a dominância simbólica de uma cultura hegemônica como inerente à expressão. Ele pode ainda ser associado à falsa conclusão de que a condição pós-colonial é ingênua ao lidar com culturas hegemônicas. Em nosso exemplo, observa-se uma escolha da escola de samba. Há um aspecto subversivo no uso de símbolos universalistas. Ele se deixa elucidar pela teoria de “third space” de Bhabha (2004), que ao reconhecer expressões como híbridas, enuncia a unicidade de cada contexto. No entanto, ao falarmos sobre “escolha”, atingimos em cheio o essencialismo que impera em

---

<sup>18</sup> “[...] unequal and uneven forces of cultural representation” (Bhabha 2004, p. 245).

nosso exemplo musical. Ele é o fundamento comercial e capitalista do fenômeno: a música universal vende.

Não só o piano simboliza esta comunhão com o fenômeno musical tido como “universal”, mas se confirma nas fantasias ornamentadas com a clave de sol, com pequenos trechos de partitura, desenhos de teclados e mesmo no samba-enredo, onde a relação entre a música de Tom Jobim e a natureza é descrita como “a mais linda sinfonia”. Sinfonias claramente se referem a um contexto musical díspar daquele onde o desfile ganha lugar, mas sua presença não é de forma alguma insignificante, na medida em que legitima a celebração carnavalesca ao associá-la à “música universal” – europeia. Em um trabalho anterior, tratamos de investigar a insistência brasileira na manutenção de uma música supostamente universal (Castello Branco, 2023), em nosso atual exemplo cabe, no entanto, notar que não apenas um arcabouço europeu atua como referência que enforma a expressão musical, mas que o próprio samba-enredo deixa também bastante claras as suas regras, a começar com um piano que não se toca. Sobre a canção de Tom, não se parece tratar de um sistema musical menos específico. Suas condições materiais de produção e difusão são próprias o bastante para não entrarem no barracão, agora em um sentido prático. Ao mesmo tempo em que a escola sabe do valor potencial de seu desfile como um “encontro” com a bossa nova, ela não o formula como tal. Em resumo, a Mangueira não toca bossa nova e Tom Jobim não toca samba-enredo. Ainda assim se insiste em defender a ideia de um encontro musical, mesmo que apenas através de imagens, histórias ou inspirações.

Tanto as homenagens da Mangueira a diversos músicos e compositores, quanto o fato de que vários deles “nunca pisaram lá”, como citado anteriormente, representam um formato musical tão específico, um procedimento tão fechado, que os homenageados em si parecem não fazer muita diferença estética, basta mudar o nome e seguir na avenida, ano após ano, com todo um sistema musical e performático já pré-estabelecido. Do lado da bossa nova não parece ser diferente, a manutenção de um distanciamento próprio à elite delimita fronteiras bastante evidentes, também de forma estética. Jorge Renato Ramos descreve uma entrevista de Tom Jobim ao Jornal *O Globo*, em que o entrevistador pergunta: “Você deu dinheiro à escola para ajudar no desfile?” E a resposta de Tom Jobim: “US\$33.333, o que recebi pela filmagem que a Globo fez na quadra. Foi uma doação, doa a quem doer” (2019, p. 61–62). A afirmação

do papel social de provedor traça limites precisos à natureza de qualquer interação, inclusive musical. Mais um repórter da *Globo* que auxiliou a narração de Fernando Vanucci durante o desfile de 1992, demonstra clara decepção ao final da transmissão ao vivo do carnaval, por não conseguir falar com Tom Jobim na Praça da Apoteose, em sua saída do sambódromo. O repórter fala: “A sinfonia do Rio de Janeiro terminou do lado de fora com todo esse empurra-empurra”. Em seguida: “No momento ele está entrando numa kombi que vai tirar ele daqui pra um pouco de paz, talvez num bar em Ipanema”<sup>19</sup>. Em sua biografia do irmão, Helena Jobim confirma que Tom ia praticamente todos os dias à *Churrascaria Plataforma*, que não fica em Ipanema, mas no Leblon (Jobim 2011), ainda assim, vê-se que mesmo “do lado de fora” o repórter de rua conhece perfeitamente os papéis sociais em jogo, e seus respectivos lugares. Também estas condições sociais, econômicas e políticas contribuem para o fechamento de expressões musicais nelas mesmas. Elas se somam às regras próprias de sistemas sonoros e delimitam suas fronteiras a partir do estabelecimento de condições: para que seja um samba-enredo, ou uma canção de bossa nova, a expressão deve se enquadrar nos perfis descritos anteriormente “sem tirar nem pôr”, como se diz no Brasil.

Este limite estético sobre o que é permitido e o que é proibido a cada expressão, faz referência a um sistema funcional interno, a um arcabouço teórico-musical. Mas, uma vez desenhadas as fronteiras, o engajamento em sua manutenção se mostra como um intento essencialista, de forma declarada ou ingênua. Acredita-se que exista algo como a “essência” do samba, e “luta-se” por ela. Mas esta luta é fundamentalmente essencialista e se associa especialmente a um emprego capitalista, imperialista e colonizador do essencialismo. Lembre-se aqui da perigosa fronteira entre expressões culturais próprias, nacionalismos e a aniquilação da diferença. Não sem razão, o citado repórter da transmissão ao vivo do desfile menciona “a sinfonia do Rio de Janeiro”, quer dizer: uma escola de samba com um piano é mais que um desfile, é uma verdadeira sinfonia. E esta é até mais que uma sinfonia da Mangueira, ela imediatamente passa a representar toda a cidade. Curiosamente, não tarda para que as consequências

---

<sup>19</sup> As falas aparecem ao final da transmissão ao vivo do carnaval pela *Rede Globo*, com narração de Fernando Vanucci. Respectivamente nos minutos 49:30 e 49:41. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OFBKf4ukGu4&t=568s>

do essencialismo se apresentem, pois o repórter termina a frase dizendo que aquela sinfonia “terminou do lado de fora com todo esse empurra-empurra.”

Também esteticamente se manifestam diversas consequências diretas do essencialismo: mesmo que encontros potencialmente ricos aconteçam entre expressões distintas, elas se mantêm como sempre foram: samba pra quem é de samba, bossa pra quem é de bossa.

## 5. Considerações finais

É típico dos brasileiros se definirem (ou se esconderem) através de uma suposta “mistura” cultural. No entanto, quando misturas concretas podem acontecer: como no caso de interação entre bossa nova e samba-enredo, cada um cria seu próprio produto – e a palavra “produto” aparece aqui no quadro de um paradigma essencialista, já que identidades e produtos estão especialmente próximos uns dos outros. Especialmente no Brasil, o intenso movimento de fluxos culturais poderia desempenhar um papel contra o essencialismo. Poderiam-se desafiar identidades, ou a ideia de que expressões tenham essências prontas e fixas. No entanto, ainda se desempenham papéis universalistas que representam hegemonias culturais e financeiras, o que resulta em rigidez humana e estética, além de fomentar ideologicamente um “essencialismo musical”. Lembrando Stuart Hall, deve-se ressaltar que identidades não são fatos consumados, são produções que nunca se completam e são sempre constituídas internamente, não externamente à representação (1996, p. 68–75). Não se pode almejar a busca por um “samba original”, ou a redescoberta (quase arqueológica) de algum passado, mas a produção presente de identidades. E neste sentido, urge “atribuir igual importância a raízes e rotas” (Gilroy 2001, p. 357).

Nosso estudo revela a preferência pela palavra “inspiração”, no cenário brasileiro, ao se referir à interação entre expressões musicais: Tom Jobim se inspirou na Mangueira e vice e versa. Talvez seja esta a forma mais vaga e imprecisa de se tematizarem gêneros musicais e, seguramente, a “inspiração” está aquém da relação entre sistemas musicais, além de desmontar qualquer discurso sobre supostas ampliações de arcabouços teórico-musicais. Ao mesmo tempo, ela provê, mesmo que temporariamente, algum fundamento sobre o qual a interface entre expressões pode ser construída. Nossa análise mostra ainda que parte preponderante da “interação” musical se expressa através de imagens:

sejam elas potentes, como um piano no alto de um carro alegórico, ou irrelevantes, como as claves de sol nas fantasias – mas não deixe de se notar aqui que ambos os símbolos buscam legitimar um desfile de carnaval através da referência universalista à música erudita europeia. Em segundo lugar, o aspecto poético também representa a “interação”, sobretudo na canção de Tom Jobim, que novamente se vale de imagens significativas e consistentes, mas não de possíveis diálogos entre sistemas musicais. Tanto as imagens, quanto a poesia são fortemente sustentadas pela propaganda e pelo discurso desinformado da mídia em geral.

Em resumo: um conflito de classes, que pode ser vivenciado cotidianamente no Brasil, estabelece hegemonias financeiras e culturais que são repetidamente exercidas simbolicamente. A música desempenha um grande papel aqui. Enquanto estas relações simbólicas, estéticas e sociais não se tornarem reconhecidas e visíveis, a música continuará sendo moldada por ideologias hegemônicas, comerciais e essencialistas. A Mangueira sobrevive ao “ser vendida”. A bossa nova também. Tom Jobim torna o Samba-enredo da Mangueira atrativo e vendável para os ricos. A Mangueira torna a canção de bossa nova “exótica”, ou talvez se deva dizer universal, em tempos de *world music* – e isso também vende bem. No entanto, ao se revestirem de imagens e símbolos, nenhum desses artifícios se constitui em desenvolvimentos da linguagem musical brasileira, ou em alguma nova forma de leitura ou ampliação de seus sistemas sonoros.

## 6. Epílogo

Eu tinha então dez anos de idade quando vi na televisão aquele famoso senhor tocando piano e cantando bem no alto de um carro alegórico. Este tinha sido o desfile de carnaval mais bonito que eu já tinha visto, especialmente por causa da música. A doce melodia cantada e a delicadeza do piano eram acompanhados por um mar de tamborins ao fundo. Doce ilusão. Exatos trinta anos mais tarde, ao colecionar informações para este trabalho, encontrei imagens do piano de isopor, no alto do carro alegórico, todo decorado com purpurina. Tom Jobim nunca o tocou, porque ele era só uma caixa branca e se ele tiver cantado algo, ninguém ouviu. Ainda assim, ao poder do encontro que se representa em um piano na Mangueira, dedico este singelo trabalho.

## Referências

1. Bhabha, Homi. 2004. *The Location of Culture*. New York: Routledge.
2. Castello Branco, Marta. 2023. Universalism, or the fabrication of concert music: a Brazilian history of cultural appropriation, political propaganda, and inequality. *Revista Música Hodie*, v. 23, p. 1–50.
3. Cabral, Sérgio. 2016. *Antonio Carlos Jobim*. Uma biografia. São Paulo: Editora Lazuli.
4. Castro, Ruy. 2012. *Bossa Nova: The Story of the Brazilian Music That Seduced the World*. Chicago: Chicago Review Press.
5. Cezimbra, Márcia; Callado, Tessy; Souza, Tárík de. 1995. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Editora Revan.
6. Christensen, Thomas. 2018. Music Theory, Cultural Transfer, and Colonial Hybridity. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, v. 15, n. 2, p. 15–21.
7. Fabato, Fábio. 2019. *As matriarcas da avenida: Quatro grandes escolas que revolucionaram o maior show da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Novaterra.
8. Gilroy, Paul. 2001. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34.
9. Hall, Stuart. 1996. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, p. 68–75.
10. Jobim, Helena. 2011. *Antonio Carlos Jobim: An Illuminated Man*. Wisconsin: Hal Leonard.
11. Jobim, Antonio Carlos; Buarque, Chico. 1991. *Piano na Mangueira*. Arranjo de Paulo Jobim. In: *Cancioneiro Jobim*. Jobim Music e Marola Edições Musicais, p. 417–419.
12. Köster, Maren; Schmidt, Dörte. 2005. *Man kehrt nie zurück, man geht immer nur fort*. Remigration und Musikkultur. München: Edition Text + Kritik.
13. Lucas, Glaura. 2016. Drums in the experience of black catholicism in Minas Gerais, Brazil. In (Ed.) Dueck; Jonathan; Reily, Suzel Ana. *The Oxford Handbook of Music and World Cristianities*, , p. 163–186. New York: Oxford University Press
14. Puri, Shalini. 2004. *The Caribbean Postcolonial*. New York: Palgrave Macmillan.
15. Ramos, Jorge Renato. 2019. *Apoteótico: os maiores carnavais de todos os tempos - 1992*. Joinville: Clube dos autores.
16. Rennó, Carlos. 2016. *O voo das palavras cantadas*. São Paulo: Dash Editora.

17. Schmidt, Dörte. 2008. *Kulturelle Räume und Universalität: Musik und Musiker im Exil*. Exilforschung 26. München: Edition Text + Kritik.
18. \_\_\_\_\_. 2005. *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*. Forum Musikwissenschaft Band 1. Schliengen: Edition Argus.
19. Turco, Hélio; Alvinho; Jurandir. 1992. *Se todos fossem iguais a você*. Samba-enredo da Mangueira. Rio de Janeiro: Mangueira.