

# O CORPO DA TRADIÇÃO<sup>1</sup>

Regimes de autenticidade na música popular brasileira e nas artes marciais chinesas (uma aproximação)

Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (2024) no GT 40 –  
Culturas populares e usos da tradição

Rafael do Nascimento Cesar (Métis/USP, São Paulo)

Gabriel Guarino de Almeida (Métis/USP, São Paulo)

**RESUMO:** Este artigo pretende explorar o entrelaçamento das noções de autenticidade, corpo e tradição presentes na música popular brasileira e nas artes marciais chinesas. Inesperada à primeira vista, tal aproximação repousa nas ressonâncias observadas em ambas as práticas, mais especificamente nos regimes de autenticação atuantes no processo de torná-las “tradicionais”. Partindo de um entendimento expandido da ideia de criação, perguntamo-nos como a noção de autenticidade, para além de servir à legitimação de determinados estilos, técnicas e genealogias, engendra os corpos de maneiras específicas, lançando mão para isso de certos sentidos de nacionalidade, gênero, raça e memória. Recusando a premissa de uma autenticidade autoevidente, interessa-nos menos contrapor o “autêntico” ao espúrio que descrever a agência das imagens, da voz e do movimento na composição dessas tradições.

**PALAVRAS-CHAVE:** autenticidade; corpo; tradição; música popular; artes marciais.

---

<sup>1</sup> Este trabalho é fruto das pesquisas desenvolvidas pelos autores no interior do Projeto Temático *Artes e semânticas da criação e da memória*, financiado pela FAPESP (Processo n. 2020/07886-8).

## 1. INTRODUÇÃO: o corpo do mestre.

Investigando os diferentes sentidos assumidos pela categoria “dono” ou “mestre” entre povos ameríndios, o antropólogo Carlos Fausto afirmou que o chefe-mestre, “mais do que um representante [...], é a forma pela qual um coletivo se constitui enquanto *imagem*” (Fausto, 2008, p. 334, grifo nosso). Os diversos exemplos etnográficos elencados por ele têm a finalidade de assinalar, com certa ambição generalista, o modo de constituição da pessoa ameríndia em relação às noções de domínio e maestria, perspectiva pouco explorada na etnologia até aquele momento. Contrapondo o que viu nas terras baixas sul-americanas ao modelo ocidental liberal, pautado na premissa de indivíduos idênticos a si mesmos e capazes de se apropriar de coisas através do trabalho, Fausto chama a atenção para o fato de não haver, entre mestres-donos e os seres (humanos e não-humanos) sob seu domínio, uma relação de propriedade, mas de “filiação adotiva” (idem, p. 333), em que proteção e cuidado convivem com formas de controle e a existência inegável de assimetrias de várias ordens. Ao contrário do proprietário, que estende seu *self* imperturbável às coisas por ele anexadas, o mestre-dono contém em si uma multiplicidade instável de seres e saberes, sendo “a forma pela qual uma pluralidade aparece como singularidade para outros” (idem, p. 334).

Embora as distinções entre esses modelos não possam ser transpostas voluntariamente, pensar as maneiras como tais pluralidades aparecem sob formas singulares consiste em um exercício oportuno aos propósitos deste artigo. Como sabemos, a figura do mestre é inescapável a modalidades artísticas que, sob a rubrica da “tradição”, mobilizam sentidos específicos de legado, estilo e, sobretudo, autenticidade.<sup>2</sup> Assim, mesmo estando fora do âmbito analisado por Fausto, é possível perguntarmos se, tanto para os sambistas da velha guarda do Rio de Janeiro quanto para os artistas marciais de Chenjiagou, na província chinesa de Henan, a ideia do mestre como uma “singularidade plural” seria assim tão descabida. Pois, em ambos os casos, a maestria parece delinear os

---

<sup>2</sup> A rigor, nosso interesse pela autenticidade nos afastaria de certa etnologia indígena, para a qual a noção não teria aderência, ou mesmo sentido, entre os povos estudados. Conforme disse Eduardo Viveiros de Castro, “a autenticidade é uma autêntica invenção da metafísica ocidental, ou mesmo mais que isso – ela é seu fundamento” (Viveiros de Castro, 2006, p. 7). No entanto, acreditamos que alguns dos *insights* oferecidos por essa literatura possam funcionar como tensores heurísticos de noções que, devido a sua enorme aderência no discurso acadêmico, são facilmente naturalizadas.

contornos de uma “pessoa magnificada” (idem, p. 330), cuja agência social excede sua condição de indivíduo discreto e idêntico a si mesmo. É a isso que se refere, por exemplo, o crítico musical Ary Vasconcelos ao alertar um entusiasta hipotético: “Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas, se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido. Escreva depressa: Pixinguinha” (Vasconcelos, 1964, p. 84). Ou quando Gil Rodrigues, discípulo do mestre Chen Ziqiang, expressa o desejo de que seus alunos “tenham contato com o mestre, recebam suas instruções, correções e vejam de perto como seu corpo se move”, remetendo ao adágio comum na arte marcial chinesa de que “o mestre é o detentor do padrão do estilo” (Almeida, 2023).

Outro ponto passível de aproximação reside na formulação “um coletivo que se constitui enquanto imagem”. Provocativa, a frase de Fausto nos convida a considerar a maestria não apenas em sua potência semiotizante e metonímica (Pixinguinha *e/é* a música popular brasileira), mas materializadora. Nesse sentido, a maneira como o corpo do mestre se dá a ver pelos olhos de seus aprendizes ou pelas lentes de uma câmera fotográfica confere relevância heurística ao termo *imagem* e, conseqüentemente, requer caminhos específicos para compreendê-lo. Começamos, então, justapondo duas fotografias nas quais mestres e aprendizes são exibidos segundo convenções similares, não obstante 60 anos as separem uma da outra. Tal escolha se justifica na hipótese de que, para além operar como um idioma moral de reconhecimento capaz de nos assegurar de que as coisas são o que parecem – ou, se quisermos, capaz de fixar dentre as diversas manifestações de uma essência aquela “verdadeira” –, a noção de autenticidade cria os corpos de quem ela define “autêntica” ou “autêntico”. Dito de outro modo, se certos personagens podem “ostentar a investidura da ‘autenticidade’” (Fernandes, 2018, p. 20), cabe investigar os modos corporais pelos quais passam a fazê-lo, tendo em mente que atos de nomeação (“Escreva depressa: Pixinguinha”) não estão separados de atos de criação.

Na IMAGEM 1 vemos os compositores Pixinguinha (1897-1973), Dorival Caymmi (1914-2008), Vinicius de Moraes (1913-1980) e Baden Powell (1937-2000) no interior do que aparenta ser uma sala de estar. Feita pelo fotógrafo estadunidense David Drew Zingg em meados de 1965, a fotografia foi publicada um ano depois na revista *Realidade*, mais

especificamente na reportagem “A nova escola do samba”.<sup>3</sup> À esquerda, vemos Pixinguinha sentado em uma cadeira aveludada e de espaldar alto com um copo de uísque em uma das mãos e uma piteira na outra. À direita, Vinicius de Moraes segura o LP *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* (1965), fazendo do rosto de Tom Jobim estampado na capa uma espécie de quinto fotografado. Apoiado sobre o braço da cadeira de Pixinguinha e sobre o ombro de Vinicius está Caymmi; e na parte inferior, de violão no braço, Baden Powell encara a lente de esguelha torcendo levemente o pescoço.



---

<sup>3</sup> Assinada pelo jornalista Narciso Kalili, a reportagem se propunha a apresentar ao público o estado de arte da “moderna música popular brasileira” (ou MMPB), traçando a morfologia dos grupos a ela ligados e situando os principais contenciosos que, do final dos anos cinquenta até ali, haviam dividido opiniões entre os entendidos no assunto. De um lado, a bossa nova refundia o cotidiano da Zona Sul carioca no lirismo do “amor-barquinho-sorriso-flor” e nas inovações harmônicas feitas no conforto de apartamentos à beira-mar; do outro lado, os músicos voltados à “questão social”, bem relacionados a órgãos ativistas como o Centros Populares de Cultura (CPCs), a União Nacional dos Estudantes (UNE) e até mesmo partidos clandestinos de esquerda, conclamavam a população à mobilização política através da música participativa. Ocupando a terceira margem do rio, os adeptos do *iê-iê-iê* faziam barulho com suas saias curtas, cabelos compridos e guitarras elétricas. Sobre eles a reportagem dizia pouco, a não ser quando contrapunha o arremedo comercial de “danças exóticas”, “lamentações” e “botinhas” a uma produção cultural antenada e supostamente expressiva da cultura e da realidade nacionais.

Uma análise rápida da fotografia indica dois eixos situando o campo de visão do espectador: um horizontal, conectando Pixinguinha a Vinicius de Moraes, e outro vertical, fazendo o mesmo com Caymmi e Baden. Intersectando-se no centro geométrico da imagem, mais ou menos onde se vê a mão direita de Caymmi, os eixos sugerem duas leituras articuladas. A primeira estabelece uma simetria fundamental entre os fotografados a partir da solução formal encontrada por Zingg. Como pontos de uma cruz, as cabeças dos quatro artistas direcionam o olhar para o centro de gravidade da imagem, equilibrando as distâncias entre eles à profundidade alcançada com a escolha do plano *plongée*. Na segunda leitura, a disposição circular de seus corpos, efeito da inclinação da câmera do fotógrafo, os coloca numa relação de continuidade circular – de Pixinguinha a Caymmi (ou Baden), deste a Vinicius, e assim sucessivamente –, sem que se atribuam hierarquizações aparentes. Além disso, o ambiente doméstico, os sorrisos discretos em seus lábios, o tabaco e o consumo de bebida alcoólica tendem a confirmar a suspeita de que estamos diante de um encontro informal entre amigos.

Já na IMAGEM 2, um mestre de arte marcial chinesa posa junto de seus discípulos. Encontrada no site oficial da Escola Chenjiagou Brasil de Taijiquan,<sup>4</sup> a fotografia traz os seguintes dizeres: “Na Chenjiagou Brasil, buscamos seguir o modo tradicional de treinamento da família Chen”. Além da luta, o tipo de fotografia observada também pode ser considerado “tradicional” entre famílias marciais chinesas, pois respeita algumas convenções específicas. Ao centro e no primeiro plano encontram-se o mestre Chen Ziqiang 陈自强 (direita) e sua esposa Cui Bing 崔冰 (esquerda) sentados em cadeiras distintas das demais por seu tamanho e acabamento. Ao lado deles, também sentados, estão os discípulos mais antigos do mestre, tanto no sentido de tempo de treinamento quanto de senioridade; acima e em pé, estão os discípulos mais jovens. Dentre eles, vemos Gil Rodrigues na fileira do meio vestindo uma túnica azul marinho. Imediatamente atrás de Cui Bing, sua *shimu* 师母 (mãe que ensina), ele é o único estrangeiro na fotografia.

---

<sup>4</sup> Disponível em Rodrigues (2022) em <https://tjqxx.com.br/a-escola/> Acesso em 08/07/2024, às 11h31

A partir do *shifu* 师父 (pai que ensina, ou simplesmente “o mestre”) irradia-se uma “hierarquia de antiguidade” (Almeida, 2023)<sup>5</sup>: a proximidade relativa ao mestre, dada no jogo encabeçado pelas fileiras, expõe um quadro de relações típico da tradição confuciana encontrada na arte marcial chinesa do Chen Taijiquan. Diferente de outras artes marciais, nas quais a hierarquia é representada por um sistema de faixas coloridas, no taijiquan não há trajes ou acessórios que permitam identificar aprendizes mais ou menos graduados. É na posição destes em relação ao mestre que a hierarquia se faz visível. Ao “arrumar” seus discípulos para a fotografia, movendo-os ou trocando-os de lugar, o mestre materializa a “hierarquia de antiguidade” a partir de sua relação espacial para com eles, apresentando-a em uma imagem.



IMAGEM 2. Autoria desconhecida. Chen Ziqiang e seus discípulos (2016). Acervo da Escola Chenjiagou Brasil de Taijiquan.

À primeira vista, nada mais dessemelhante do duas fotografias, em que a primeira registra músicos brasileiros de renome nacional e internacional em uma situação de aparente informalidade, e a segunda, uma família marcial chinesa de taijiquan em que a

---

<sup>5</sup> O critério de antiguidade é relacional, referindo-se ao momento de ingresso na Escola, mais precisamente, a relação de aprendizado com o mestre Chen Ziqiang. É neste sentido que digo relacional: não se refere ao nível de habilidade, ou mesmo ao tempo de treinamento de arte marcial no geral, mas ao tempo na Escola sob supervisão do mestre (Almeida, 2023, p. 153).

hierarquia é explicitamente encenada. No entanto, uma está em perfeita consonância com a outra segundo o que é considerado “autêntico” nas tradições da música popular brasileira e das artes marciais chinesas, a começar pela ideia já anunciada de que o mestre é “uma forma de apresentação de uma singularidade *para outros*” (Fausto, 2008, p. 334), estes últimos sendo a um só tempo aprendizes e espectadores. Como veremos nas próximas páginas, tratam-se de tradições cujos regimes de autenticação são específicos, porém sintetizáveis no seguinte argumento: a autenticidade é uma questão de aparência tanto quanto de essência, de superfície tanto quanto de profundidade, de conceitos abstratos tanto quanto de performances corporais.

Para entendermos em que medida essa consonância habilita a comparação de modalidades de prática tão distintas entre si quanto o samba e o taijiquan, bem como esboçarmos como se constituíram tais regimes de autenticação, faremos dois excursos breves, o primeiro por um momento específico da história da música popular brasileira – o Rio de Janeiro do final dos anos 1960 –; o segundo pela abertura de uma “linhagem tradicional” da arte marcial chinesa no Brasil, processo iniciado nos anos 2000 e ainda em curso. O intuito dessas seções é descrever alguns dos procedimentos a partir dos quais sujeitos investidos do poder de autenticar puderam, em seus respectivos domínios de atuação, “fazer distinções precisas entre a ‘evidência factual’ e a ‘mera fabulação’” (Meyer e Van de Port, 2018, p. 13). Para além de admitir ou refutar essas distinções, nosso objetivo é mostrar como a corporalidade criada por esse poder específico ativa certos sentidos de gênero, raça, nacionalidade e memória. Ao final do artigo, retomaremos a análise das fotografias propondo, à guisa de conclusão, uma aproximação tentativa entre às noções de autenticidade e de dispositivo, esta última tal como concebida por Michel Foucault. Mais do que outorgar à primeira o título de dispositivo, interessa-nos compreender que efeitos a autenticidade produz no corpo ao agrupar sob uma “unidade fictícia” (Foucault, 2020, p. 168) certas sequências de movimentos, sons e convenções de estilo.

## **2. A voz do mestre: Pixinguinha e o MIS**

No dia 6 de outubro de 1966, Alfredo da Rocha Vianna se dirigiu à sede do Museu da Imagem e do Som (MIS), localizado na Praça XV de Novembro, centro do Rio de



Janeiro.<sup>6</sup> Com o único propósito de entrevistá-lo, lá esperavam-lhe Ricardo Cravo Albin, então diretor do museu, os críticos Ary Vasconcellos, Hermínio Bello de Carvalho, Cruz Cordeiro, Ilmar Carvalho, e o velho companheiro de Pixinguinha, João da Baiana, que, segundo disse à imprensa, estava ali “apenas para ouvir o amigo falar” (Correio da Manhã, 7 out. 1966, p. 9). Em pouco mais de uma hora, Pixinguinha discorreu sobre a infância no Catumbi, bairro onde ficava a ampla e frequentadíssima casa dos pais, os primeiros contatos com a música, as composições mais célebres, a temporada dos *Batutas*, banda que liderou no início dos anos 1920, na Paris dos “Anos Loucos” [*Les années folles*]. Momentos-chave trazidos por pessoas que conheciam profundamente o músico e comentados pelo próprio, conforme a memória lhe permitia.

A iniciativa de entrevistar Pixinguinha e outros músicos populares do início do século XX partiu de Ary Vasconcellos e Cravo Albin, segundo critérios tornados explícitos por este último em 2011:

Quem indicar? Os [músicos] mais importantes que estão nascendo agora, como Chico Buarque, que é um sucesso? Edu Lobo, que ganhou ano passado o festival [da Música Popular Brasileira]? Elis Regina, que está estourando? Não! Vamos preservar primeiro os mais velhos, os mais antigos, aqueles que merecem mais reverência da posteridade. Então nós tivemos a ideia em conjunto de [indicar] os negros, os sambistas primitivos e especialmente aqueles que realmente tinham uma história, que deveriam mais ser apoiados por uma estrutura acadêmica e museológica (Museu da Imagem e do Som, 2011).

Ao especificar quem era ou não elegível para depor ao MIS, a passagem acima exemplifica como a noção de autenticidade atuava nesse esquema valorativo em mais de um sentido: não era apenas a senioridade reverenciável dos músicos “mais velhos” se sobrepunha ao sucesso obtido pelos mais jovens, mas uma corporalidade específica era acionada para circunscrever aqueles que, segundo o Cravo Albin, “tinham uma história”

---

<sup>6</sup> Inaugurado em 1965, o Museu da Imagem e do Som, ou simplesmente MIS, está diretamente ligado à transferência da capital federal para Brasília, ocorrida em abril de 1960, e a consequente fundação do Estado da Guanabara. O baque sofrido pela perda de estatuto político serviu de incentivo aos cariocas na reafirmação de seu protagonismo cultural face às demais cidades brasileiras. Sob a premissa de que “o Rio será sempre o Rio”, o então governador Carlos Lacerda dedicou-se a erigir instituições que destacassem a relação de continuidade entre o Brasil e a “Belacap” (alcunha dada ao Rio de Janeiro em contraposição à “Novacap” [nova capital] Brasília). Para mais detalhes ver Mesquita, 2008; Siqueira e Cesar, 2022.



digna de registro e uma tradição digna de reconhecimento. Não por acaso, além de Pixinguinha, João da Baiana, Ernesto Maria dos Santos, o Donga, Heitor dos Prazeres e Ismael Silva – sambistas tão autênticos como “primitivos”, na visão de Cravo Albin – foram os primeiros a serem entrevistados pelo MIS.

No caso de Pixinguinha, o que parecia concluído, porém, teve continuação cerca de um ano e meio depois. Em 22 de abril de 1968, ele foi convidado a regressar ao MIS, sob a alegação interna de imprecisões encontradas no primeiro depoimento quanto a algumas datas, pessoas e locais. O Conselho Superior de Música Popular,<sup>7</sup> encarregado das entrevistas que, como a Pixinguinha, integrariam a coleção Depoimentos para a Posteridade, decidira assim promover um novo encontro no intuito de “esclarecer alguns pontos” que “pareceram contraditórios” (Museu da Imagem e do Som, 1968). Dessa vez, quem assumiria a tarefa seria o escrivão de polícia e músico amador<sup>8</sup> Jacob Pick Bittencourt (1918-1969), o Jacob do Bandolim, e novamente Hermínio Bello de Carvalho. Discípulos informais de Pixinguinha, eles o acompanharam por parte considerável de suas vidas, desenvolvendo com o mestre uma relação de afeto e intimidade. Juntos frequentavam almoços de domingo, geralmente servidos na casa de Jacob em Jacarepaguá, e o Bar Gouveia, no centro da cidade, onde o expediente quase diário incluía “mesa cativa com placa e copo reservado” (Carvalho, 2015, p. 55).

Logo no início do segundo depoimento, após Ricardo Cravo Albin indicar a data e o local da gravação, ouvimos a voz de Jacob: “Pixinguinha, você me perdoe eu estar insistindo nessas coisas – porque você sabe que isso é histórico para nós. *Pra você não tem o menor valor, mas pra nós tem um valor enorme. Para todos nós*”. Ao que Hermínio Bello de Carvalho emenda: “Viu, Pixinguinha, isso não parece importante pra você [...], mas amanhã eles vão querer saber tudo isso e vão nos culpar se nós não perguntarmos a você” (Museu da Imagem e do Som, 1968, grifos nossos).

---

<sup>7</sup> Ao lado de Ary Vasconcelos e de outros nomes de peso no mundo da música popular, Ricardo Cravo Albin formou em janeiro de 1966 o Conselho Superior de Música Popular, órgão consultivo e deliberativo no que tangia à condução dos Depoimentos para a Posteridade, primeiro projeto de Cravo Albin na direção do museu. Dotados de significativa autonomia, os membros do Conselho procediam como lhes convinha na seleção dos depoentes, de forma que o critério acabou sendo “preservar primeiro os mais velhos, os mais antigos, aqueles que merecem mais reverência da posteridade”, lembra-se Cravo Albin.

<sup>8</sup> Embora chamar Jacob do Bandolim de “músico amador” pareça impreciso à luz de sua reconhecida perícia no instrumento, o adjetivo é afirmado por ele quando de seu Depoimento ao MIS, em 1969.

Cuidadosamente suprimido das transcrições, o trecho dá o que pensar. Se era ou não uma maneira de convencer Pixinguinha a falar de assuntos aos quais ele se mostrava resistente ou apenas não se lembrava, é difícil saber. O certo é que procurava distinguir “evidências factuais” de “meras fabulações” demarcando, para isso, algumas distinções reveladoras. A primeira, mais aparente, é entre entrevistadores e entrevistado. Se a amizade mútua e o amor pelas formas mais “puras” (Albin *apud* Fernandes, 1970, p. 9) da música popular os aproximavam, as posições ocupadas perante a instituição os separavam nitidamente, pois ao contrário de Jacob e Hermínio Bello, Pixinguinha jamais integrou o Conselho Superior.<sup>9</sup> Além disso, o entendimento de que as informações sobre a infância e a família de Pixinguinha não teriam o mesmo valor para ele próprio e a dupla cria uma dissociação entre a matéria lembrada e o sujeito da experiência. Assim, quando Jacob diz que os fatos buscados por ele têm valor “para todos nós”, esse “nós” exclui Pixinguinha peremptoriamente, como se sua história de vida assumisse uma independência em relação a ele próprio. Era preciso, no entanto, que Pixinguinha a autenticasse com a própria voz, a um só tempo retificando sua memória e confirmando aos membros do Conselho o que eles já sabiam sobre o mestre.

A prerrogativa, estabelecida pelo MIS, de privilegiar as histórias dos músicos a quem se atribuía a autoria, por assim dizer, da música popular “autêntica”, inevitavelmente repisava o problema da *influência estrangeira*, noção só se tornou paradigmática em nosso horizonte intelectual em meados da década de 1950, quando o esforço historiográfico de construir uma tradição musical nacional produziu resultados duradouros e institucionalizáveis (Moraes, 2019). Protagonistas de tal esforço, os membros do Conselho Superior sabiam da importância de desembaraçar qualquer nó que ligasse Pixinguinha do jazz. Para isso, os entrevistadores foram cautelosos em relação aos *Batutas*, que ao voltaram de Paris trajando ternos escuros e adotando o nome Os Batutas Jazz-Band, causaram certo rebuliço entre os críticos mais ufanistas. Um bom exemplo do empenho institucional do MIS liquidar a questão é encontrado também no segundo depoimento de Pixinguinha, quando Hermínio Bello se dirige a Jacob do Bandolim após mencionar a crítica de Cruz Cordeiro a canção “Carinhoso”, publicada na revista *Phono-Arte* em 1929:

---

<sup>9</sup> Acrescentaríamos, talvez sem nenhuma surpresa, que tampouco João da Baiana, Donga, Ismael Silva e outros compositores negros de música popular fizeram parte do Conselho Superior.

Aliás, eu pediria a você, Jacob [...] que esclarecesse também a importância de Pixinguinha nessas diversas fases da música brasileira, porque Pixinguinha sempre representou um passo adiante. Então, esse passo adiante sempre é preciso esclarecer. Como esse caso, por exemplo, que suscitou tanta [discussão?], um crítico dizer que era jazzificada uma música que é puramente brasileira [...] Então, seria bom que você, Jacob, com essa autoridade, dissesse essa importância de Pixinguinha porque esse depoimento está muito técnico, está muito detalhado (Museu da Imagem e do Som, 1968).

A resposta de Jacob importa menos que o fato de ter sido ele, e não Pixinguinha, o escolhido para retificar a suposta injustiça cometida por Cruz Cordeiro a uma música “puramente brasileira” como “Carinhoso”, evidenciando a autoridade de que gozava o Conselho na defesa de uma verdade contra a outra. A assimetria flagrante do poder de autenticar fazia de Pixinguinha o objeto, e não o sujeito, da disputa encampada pelo museu – em uma entrevista ao antropólogo João Baptista Borges Pereira em abril de 1966, o próprio Pixinguinha afirmava ser “Carinhoso [...] uma peça instrumental, com bastante influência do jazz americano” (Pixinguinha *apud* Pereira, 1997). No primeiro depoimento, aliás, quando perguntado se o trompetista estadunidense Louis Armstrong havia influenciado os Batutas, Pixinguinha respondeu negativamente com a ajuda de um dito popular: “Cada macaco no seu galho”, restringindo à explicação sucinta de que tocar foxtrotos e *shimmies* eram ossos do ofício, mas não expressavam as convicções estéticas do grupo.<sup>10</sup>

Em 1970, o depoimento de Pixinguinha foi publicado no livro *As vozes desassombradas do museu*, que reuniu, além desse, os depoimentos de João da Baiana e Donga, “pioneiros na formação, solidificação e desenvolvimento do nosso ritmo”, escreve Cravo Albin no prefácio (Albin *apud* Fernandes, 1970, p. 9). Organizado por Antonio Barroso Fernandes, em pouco tempo o livro se tornou referência obrigatória a quem se interessasse em escrever sobre música popular brasileira, a despeito da profissão ou especialidade. Considerado a epítome do que o Brasil havia produzido de mais autêntico e original em matéria de música popular, Pixinguinha não seria apenas registrado em palavras alheias, mas em imagens. Além de David Zingg, outros fotógrafos importantes como

---

<sup>10</sup> Museu da Imagem e do Som, Depoimento de Alfredo da Rocha Viana, 6 de outubro de 1966. Vale conferir a segunda edição da biografia *Pixinguinha: filho de Ogum Bexiguento*, de Marília Barboza da Silva e Arthur de Oliveira Filho, em especial a última seção do capítulo 2, intitulada “Influência do Jazz?”. Nela, vemos prevalecer a visão, sustentada pelo MIS, de que Pixinguinha “viveu sempre se distanciando dos modismos do mundo do jazz” (1998, p. 71). O fato desta seção não constar na primeira edição, de 1979, mostra o quanto a

Walter Firmo e Maureen Bisilliat criaram uma iconografia relevante até hoje.<sup>11</sup> Por meio dela e dos depoimentos de Pixinguinha ao MIS, é possível notar como a noção de autenticidade engendrou um corpo tanto quanto uma voz.

### 3. A lembrança do mestre: tradições em família.

A arte marcial chinesa<sup>12</sup> tem como principal componente as sequências de movimento denominadas modernamente como *taolu* 套路. Neste binômio, o primeiro termo pode ser traduzido como conjunto (no inglês, *a set*) e o segundo como caminho ou estrada. Juntos, eles designam coreografias de movimento praticadas sozinho ou em dupla, executadas em conjuntos de caminhos que percorrem o espaço de treinamento entre movimentos de ataques, defesas e trabalhos de desenvolvimento de força e agilidade. Um bom artista marcial deve ser capaz de executar tais movimentos com domínio da forma e ritmo preditos na linhagem tradicional a qual se vincula – no Brasil, *taolu* costuma ser chamado simplesmente de “forma” ou “rotina”. Uma escola tradicional é reconhecida, dentre outras coisas, pela antiguidade das formas que ensina: rotinas que tem duzentos, trezentos, quatrocentos anos de transmissão entre gerações. Em outras palavras, ao aprender com uma pessoa mestra, aprendizes passam a integrar sua escola e sua “família marcial”. Assim, ao apresentarem sua performance de luta e movimento, é comum que eles falem em “mostrar o meu estilo” e “representar a minha escola”. Quer dizer: o que se vê na forma corporal e no movimento executados não é o sujeito-artista na sua individualidade, mas a própria família presentificada (Almeida, 2023; Farrer, 2011; Bizerril, 2007)

O que caracteriza um sistema “tradicional” de arte marcial chinesa, nesse contexto, é um currículo composto de tais “formas tradicionais” que são transmitidas de geração em

---

<sup>11</sup> Recentemente, o Instituto Moreira Salles expôs as fotografias de Pixinguinha feitas por Walter Firmo e Maureen Bisilliat nas exposições “Walter Firmo: no verbo do silêncio a síntese do grito” (2022) e “Pequenas Áfricas” (2024).

<sup>12</sup> No atual mandarim padronizado, o termo geral para arte marcial chinesa é wushu 武术. O termo kung fu é a latinização do termo gongfu 功夫, expressão de uso amplo na China, que significa habilidade ou atitude correta. Conforme Judkins (2014), gongfu se tornou “sinônimo” de wùshù especialmente no sudeste da China. O fato de estas artes marciais terem se popularizado a partir da segunda metade do séc. XX, num contexto de diáspora de pessoas destas regiões chinesas, junto à grande circulação de filmes de artes marciais de Hong-Kong, fez do nome kung fu o mais famoso fora da China. O termo nativo, ao menos nos textos e obras pré Séc. XXI, é quanshu 拳術, onde o vocábulo 拳 quán designa um modo próprio da civilização chinesa elaborar sobre a prática de luta e o caminho artístico/espiritual a ela atrelado (ver Almeida, 2023).

geração, assegurando um método de prática consistente. Dito de outra forma, é preciso que os movimentos sejam reconhecíveis para os outros praticantes do mesmo sistema, o que confirma que a sequência estabelecida continua sendo ensinada conforme a tradição. No contexto chinês, ao ser aceito como discípulo de uma arte marcial, você integra o círculo familiar de seu mestre, no chinês *shifu* 师父, cujo significado literal é professor-pai ou ainda pai que ensina. No contexto “tradicional”, o aprendizado não se restringe às técnicas de luta: mas também de etiqueta referente às cerimônias de graduação, aspectos simbólicos da arte, das lendas relativas às técnicas, os conhecimentos de música, performance e dança tradicionais, e da forma correta de realizar ritos. Aprendizes distribuem-se numa “genealogia familiar” que, ao mesmo tempo em que situa a hierarquia entre os praticantes, também os localiza numa rede de legitimidade em relação à autoridade de ensinar/praticar/viver a arte marcial (sobre isso, ver Farrer *et. al.* 2011, p. 20). Desta forma, a aprendizagem está vinculada à uma linhagem que remete sempre à origem da família, isto é, ao fundador daquele estilo de luta.

A figura do fundador da linhagem é vital na manutenção da legitimidade da prática, tomada enquanto os modos de estabelecimento de confiança no método e de disponibilidade para praticar em sua conformidade. É o mestre fundador, no passado, e o seus “herdeiros”, no presente, que criam e modificam as formas a partir de sua condição de maestria. O entendimento, no contexto da “linhagem do mestre Chen Ziqiang”, parece ser que a criatividade é possível tanto no ensino quanto na prática, mas desde que parta do “princípio” – expresso na habilidade em movimento da pessoa mestra, mas também na sua legitimação junto a “sua família do taijiquan”. Por diversas vezes, quando em dúvida, os aprendizes buscam lembrar da figura do mestre como critério de resolução de problemas. “No seminário, o mestre fazia assim”, mostrando um para o outro e discutindo sobre o modo correto de fazer um golpe. A discussão só resta conclusa quando chegam num consenso forte ou, mais comum, quando “confirmam com laoshi”. A autoridade deste não é apenas pela antiguidade e habilidade, mas porque ele é o centro do qual irradia o modo de fazer da Escola: é preciso “alinhar” os movimentos, como diz Gil às vezes, se referendo a ação de ajustar os movimentos dos aprendizes para que sejam semelhantes. O efeito da hierarquia de antiguidade sobe nas gerações: os aprendizes da Escola se referem ao laoshi;

esse ao mestre Chen Ziqiang; esse ao seu pai Chen Xiaoxing e às gerações que o antecedem, chegando ao criador do estilo.

Em outra ocasião, analisei tal ‘hierarquia de antiguidade’ como uma ‘hierarquia funcional’ que operava como uma “organização social do acesso” (como em Gomes *et. al.* 2019, p. 119) da aprendizagem da arte marcial. Aqui, cabe enfatizar que antiguidade ou senioridade é valor central para civilização chinesa. Enquanto virtude elaborada na filosofia clássica chinesa, está expressa na ‘piedade filial’ e na ‘lealdade’ formulada por Confúcio, Mêncio e seus herdeiros. No caso do taijiquan, a piedade filial (*xiao* 孝) se apresenta no papel desempenhado mestre de condutor responsável pelo estado corporal de cada aprendiz em movimento, expresso também na atividade de ‘correção’ e ‘ajuste’ de seu movimento. É possível perceber “quem é aluno de quem” a partir destas marcas corporais da correção, que imprime motivos gestuais na execução dos movimentos de luta. Se na fotografia enxergamos a hierarquia de antiguidade como uma disposição da comunidade de aprendizes centrada em um mestre, podemos dizer que ela apresenta um arranjo momentâneo de algo que acontece relacionalmente no curso do ensino: mestres, veteranos e iniciantes partilham um repertório comum de movimentos, de modo de fazê-los, no qual a antiguidade emerge como controle de um modelo. Todos que aparecem na fotografia da parede “fazem igual ao mestre” ou, mais precisamente, “ao seu estilo”. A autenticidade, figurada na fotografia como composição de corpos em uma hierarquia, é uma aspiração normativa das atividades da escola de luta: “ser tradicional” sintetiza tanto a eficácia do método quanto o valor moral de sua transmissão.

O ofício da arte marcial, tomada enquanto fazer artístico, compõem um certo risco que poderíamos aproximar daquele mencionado por Étienne Soriau (2021) acerca do modo de existência da obra a se fazer: a tradição, que se dá em um trabalho de transmissão da técnica e constante regulação deste no corpo dos aprendizes, só “toma corpo” enquanto legado à medida que se mantém a mesma ao longo das gerações de mestres e aprendizes. O risco da obra por fazer, no taijiquan, é que se comece a “inovar demais”: modificar movimentos a pontos de não serem mais reconhecíveis como manifestação do estilo ao qual se vincula. Em campeonatos, festivais e celebrações, há sempre um juízo depreciativo a “estilos criativos” (eufemismo para não tradicionais): “aquilo não existe”, “não é de verdade”, “nunca vi isso antes”. A autenticidade aparece, podemos dizer, como um

dispositivo que atesta o grau de realidade ou possibilidade de existência de uma técnica como inserida no mundo da arte marcial chinesa. Tal dispositivo opera no contexto de ensino, quando da manutenção das técnicas como emulação de princípios que se dão de corpo em corpo, de mestre para aprendiz, de geração em geração. Opera, também, para a produção de signos que reificam tais relações no tempo: fotografias, arranjos do wuguan, contações de histórias sobre os fundadores e antecessores do estilo. É a partilha de algo comum a procedimentos tão distintos que permitem a um artista marcial intuir o que é a “tradicional” ao se deparar com uma técnica apresentada por outro artista – o tradicional é ressonante com modos comuns de compor materialmente as relações entre corpo e movimento, registro visual e oral, técnica e família marcial na civilização chinesa.

A noção de “ressonância” é uma categoria central para a China: seu uso se assemelha àquele da causalidade para o pensamento europeu moderno, servindo de explicação e conexão de fenômenos em vista de seu entendimento racional (Cheng, 2008, p. 337; HUI, 2016, p. 50). A ressonância, no chinês *ganying* 感应, guarda relação semântica com o verbo sentir (*ganjue* 感觉), a partir do qual é possível intuir uma qualidade comum entre coisas que provocam sensações semelhantes. Esse é o princípio de inteligibilidade do mundo, explica um clássico da Dinastia Han (206 a.C - 220 d.C) citado por Anne Cheng (2008, p. 337): “Quando o afinador de alaúde toca a corda gong [num instrumento], a mesma corda [num outro instrumento] responde por ressonância”. Tal qual a afinação da música, a racionalidade pode ser afinada desde um princípio comum, mote que imprimiu na noção chinesa de tradição uma certa indistinção entre aparência e essência. Parecer tradicional, deste modo, o é: desde que os procedimentos de autenticação emulem uma continuidade, recompunham o princípio e façam o que é novo vibrar com o mesmo toque do antigo. Nossa aproximação entre música popular brasileira e arte marcial chinesa parece então ecoar uma ressonância bem antiga, ao menos na China.

#### **4. Conclusão: a autenticidade como dispositivo**

No seminal *História da sexualidade*, Michel Foucault (2020, p. 168) afirma que “a noção de ‘sexo’ permitiu agrupar, de acordo com uma unidade artificial, elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações e prazeres”, instaurando um domínio



específico de saber-poder – a sexualidade – e conferindo inteligibilidade a coisas antes vistas como disparatadas. Ponto imaginário de fixação desse dispositivo, o “sexo” teria realizado a proeza de inverter a representação entre a sexualidade e o poder: em vez de emergir às consciências como produtora da sexualidade, identifica-se no poder instância repressora à qual ela tentaria a todo custo se libertar.

Conceber a autenticidade como dispositivo implica seguir a perspectiva foucaultiana de uma “analítica do poder”, recusando para isso as tópicas hegemônicas da interdição e da censura, as quais Foucault atribui ao modelo “jurídico-discursivo”, em troca de um caminho sensível àquilo que o poder cria, engendra e convoca. Assim, se é verdade que o dispositivo da sexualidade instaurou no Ocidente a ideia de um “sexo” a partir do qual os sujeitos imaginam ter acesso à sua própria subjetividade, o “dispositivo da autenticidade”, por sua vez, seria responsável por estabelecer uma grade de inteligibilidade das manifestações culturais em termos de uma dicotomia entre verdadeiro e o falso, o original e o imitativo, o “autêntico” e o “inautêntico”. Nos casos analisados aqui, a noção de autenticidade conecta gestos, ritmos, repertórios e texturas sonoras e estilos de movimento a elementos como nacionalidade, raça, gênero, mas também convenções visuais, expressões corporais, indumentárias, hábitos de consumo e regras de etiqueta. Assim, a autenticidade surge “como significante único e como significado universal” (Foucault, 2020, p. 168) de um regime discursivo capaz de inscrever nos corpos as verdades que representa e nomeia.

Concluiremos este artigo retomando a análise das imagens que nos motivaram a escrevê-lo. As circunstâncias da aproximação de fotografias à primeira vista tão díspares remontam a um contexto de trabalho coletivo, mais precisamente o Projeto Temático FAPESP (2020/07886-8) *Artes e semânticas de criação e da memória*. Ao tomarmos contato com a pesquisa um do outro, Gabriel Guarino imediatamente se lembrou da parede do *wuguan* 武官, o salão marcial onde ocorrem as atividades da Escola Chenjiagou de Taijiquan Brasil, em São Paulo. O salão ressoava algo da foto de David Zingg (IMAGEM 1), que o grupo manipulava na versão impressa da revista que Rafael Cesar levava ao grupo.



IMAGEM 3. Gabriel Guarino de Almeida. Parede da Escola Chenjiagou Brasil de Taijiquan. Fotografia de Mari Lima no Shàoshèng Centro de Cultura Oriental.

A IMAGEM 3 apresenta uma variação do que vimos na IMAGEM 2 – uma hierarquia de antiguidade – exposta agora como composição de uma linhagem. Da esquerda para a direita, há um pergaminho ilustrado em que se vê a figura sentada de Chen Wangting 陳王廷 (1580-1660), 9ª geração da família Chen e criador do Estilo Chen de Taijiquan; ao seu lado, em pé, seu aprendiz Jiang Fa 蒋发 segurando a alabarda chinesa de seu mestre. À direita da flâmula, há seis fotografias emolduradas. Ao centro, no quadro de cima, vemos o Mestre Chen Xiaoxing 陳小星, 19ª geração da família Chen, portando a mesma alabarda chinesa ilustrada na flâmula. No quadro abaixo, uma fotografia de seu já mencionado filho, Chen Ziqiang, praticando taijiquan. As quatro fotografias restantes compõem dois níveis distintos: à esquerda e à direita da fotografia de Chen Ziqiang, temos Gil Rodrigues em sua juventude praticando Tai Chi<sup>13</sup> na cidade de São Paulo. No nível superior, acima delas, encontramos fotografias de Gil Rodrigues na China, em seu treinamento com Chen

<sup>13</sup> Fotografado por sua amiga e aprendiz, a artista Cláudia Braga. Com exceção dessas duas imagens, a autoria das imagens restantes não é identificada. Todas as imagens compõem o acervo da Escola Chenjiagou de Taijiquan Brasil e foram reproduzidas com permissão para pesquisa.

Ziqiang: à esquerda praticando e sendo corrigido pelos instrutores da Escola de seu mestre, à direita em uma clássica pose junto ao *shifu* e à *shimu* – como na imagem inicialmente apresentada aqui.

Suportes das fotografias, a parede e a revista nos lançam a imagens estranhamente semelhantes quanto a seus modos de composição, remetendo-nos a uma qualidade comum das relações ali capturadas. Em ambos os casos, a aproximação de nossos trabalhos parece apresentar ressonâncias sobre como capturar e produzir relações de antiguidade, hierarquia e transmissão da tradição. No caso da arte marcial chinesa, a seção anterior analisou a composição da fotografia como mais um dos procedimentos que incidem sobre o corpo dos aprendizes na comunidade de prática<sup>14</sup> centrada na Escola Chenjiagou de Taijiquan Brasil. Podemos apontar que é dos corpos e nos corpos que a “tradição” emerge não apenas como método de ensino da arte corporal, mas também um valor moral que permite reconhecer a legitimidade de mestres e discípulos.

Na música popular brasileira considerada “autêntica” e “tradicional”, os esforços se dirigem para esculpir uma imagem do passado que remeta a um futuro propriamente nacional. Nesse sentido, o esforço da seção 2 foi capturar um momento crucial da criação de uma memória que liga as origens da música “autêntica” a uma corporalidade negra e masculina igualmente “autênticas”: o registro das palavras de Pixinguinha, o jogo assimétrico entre entrevistadores e entrevistado, a própria dinâmica de eleição dos temas, tudo incide sobre o corpo e a voz, a lembrança e a elocução, a distinção e a continuidade. Mandatários do poder estatal de autenticar, Ricardo Cravo Albin, Jacob do Bandolim e Hermínio Bello de Carvalho dispunham de recursos simbólicos necessários para instituir um consenso sobre a música brasileira. Tal consenso, argumentará Pierre Bourdieu (2012), só existe mediante a encenação de um “drama público” dirigido por sujeitos devidamente nomeados e investidos de autoridade para encená-lo. Como efeito dessa *mis-en-scène*, comissões públicas como o Conselho Superior de Música Popular foram capazes de universalizar um ponto de vista particular sobre algo (neste caso, a autenticidade da música popular brasileira) e *fazer crer* nessa universalidade.

---

<sup>14</sup> Falar em “comunidade de prática” se relaciona com a observação dos modos nas quais se constitui a participação dos praticantes, a organização das garantias e vedações ao acesso às atividades, em suas relações entre si, com o espaço da Escola, seus artefatos, identidades, e a comunidade que nesta malha se constitui e se altera (Lave, 2019, p. 136).

Ao mostrar o mestre Pixinguinha entre seus discípulos e amigos sentado em uma cadeira cujas dimensões nos remetem a um trono, ostentando um copo de whisky numa das mãos e uma piteira na outra, a fotografia de David Zingg materializa o poder de fazer crer em sua maestria. Assim como nas imagens de Ziqiang, a hierarquia também é explicitamente encenada nessa foto, embora os termos que compõem essa encenação sejam distintos. Em vez do mestre chinês em relação a seus aprendizes, quem “arruma” os músicos na fotografia de Zingg é ele próprio. Além disso, intimidade e deferência não se contrapõem como valores antinômicos na música popular brasileira, mas fundem-se numa modalidade particularmente tradicional de afetividade, em que relações de proximidade podiam ser cultivadas entre intelectuais (brancos) e artistas (negros) sem jamais se confundirem com relações de simetria e identificação (Siqueira e Cesar, 2022).

A aproximação entre a música popular brasileira e as artes marciais chinesas ensaiada neste artigo partiu de duas imagens reveladoras das conexões entre corpo, tradição e autenticidade. Evitando tomá-las como meras representações de sentidos já consolidados acerca do que é “tradicional” ou “autêntico”, optamos por privilegiar o potencial criador das imagens, insistindo para o fato de sua indispensabilidade no processo de legitimação tanto da música popular quanto das artes marciais.

## **Referências bibliográficas**

- ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som: rastros da memória*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2000.
- ALMEIDA, Gabriel Guarino de. *Ressonâncias de uma arte do punho: uma etnografia da aprendizagem de Chen Shi Taijiquan na diáspora chinesa da cidade de São Paulo (Brasil)*. Rio de Janeiro, 2023. 402 p. Tese de Doutorado – Departamento de Educação. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- BIZERRIL, José. *O retorno à raiz: uma linhagem taoísta no Brasil*. São Paulo, SP: Attar Editorial, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre o Estado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHENG, Anne. *História do pensamento chinês*. Tradução de Gentil Avelino Tilton. Petrópolis: Vozes, 2008.

- FARRER, Douglas. S. Coffee-Shop: Gods Chinese Martial Arts of the Singapore Diaspora. Em: FARRER, D. S.; WHALEN-BRIDGE, John (org.). *Martial arts as embodied knowledge: Asian traditions in a transnational world*. Albany: State University of New York Press, 2011. p. 203–237.
- FARRER, Douglas. S.; WHALEN-BRIDGE, John (org.). *Martial arts as embodied knowledge: Asian traditions in a transnational world*. Albany: State University of New York Press 2011.
- FAUSTO, Carlos. “Donos demais: maestria e domínio na Amazônia”. *Mana – estudos em antropologia social*, 14(2), 2008, pp. 329-366.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *Sentinelas da Tradição: A Constituição da “Autenticidade” no Samba e no Choro*. São Paulo: EDUSP, 2018.
- FERNANDES, Antônio B. (org.). *As Vozes Desassombradas do Museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, vol. 1 – A vontade de saber*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2020.
- GOMES, Ana Maria Rabelo; FARIA, Eliene Lopes; BERGO, Renata Silva. Aprendizagem na/da etnografia: reflexões conceitual-metodológicas a partir de dois casos bem brasileiros. *Revista da FAEEBA - Educação e Contemporaneidade*, [S. l.], v. 28, n. 56, p. 116–135, 2019.
- LAVE, Jean. *Learning and everyday life: access, participation and changing practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- MESQUITA, Cláudia. *De Copacabana à Boca do Mato: o Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- MEYER, Birgit; VAN DE PORT, Mattijias. *Sense and essence: heritage and the cultural production of the real*. New York/Oxford: Berghahn. 2018.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019.
- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, *Depoimento de Alfredo da Rocha Viana*, 16 de outubro de 1966.
- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, *Segundo Depoimento de Alfredo da Rocha Viana*, 21 de abril de 1968.
- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, *Depoimento de Ricardo Cravo Albin* (Coleção Depoimentos para a Posteridade), 24 de out. 2012.
- RODRIGUES, Gil. *A Escola*. Acervo da Escola Chenjiagou de Taijiquan Brasil. Disponível em: <https://tjqxx.com.br/a-escola/> Acesso em 2024/07/08, às 11h31. 2024.

- PEREIRA, João Baptista Borges. “Pixinguinha” (Entrevista com Alfredo da Rocha Viana Jr.), *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (42), 1997, p. 77-87.
- SILVA, Marília T. Barboza; FILHO, Arthur de Oliveira. *Pixinguinha: filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.
- SIQUEIRA, Renata; CESAR, Rafael do Nascimento. “Entre a praça e o largo: artistas e intelectuais na formação de dois “berços” do samba. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 83, 2022, pp.146-164.
- SORIAU, Étienne. Do modo de existência da obra a se fazer. In: *Diferentes modos de existência*. Tradução de Walter Romero Menon Júnior. São Paulo: N-1 Edições, 2021, p. 159-186.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é” (Entrevista ao Instituto Socio Ambiental em 26 de abril de 2006). Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB\\_institucional/No\\_Brasil\\_todo\\_mundo\\_%C3%A9\\_%C3%ADndio.pdf](https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf)