

# Entre a praça e o largo: artistas e intelectuais na formação de dois “berços” do samba

[ *Between the square and the plaza: artists and intellectuals in the making of two “cradles” of samba* ]

Renata Monteiro Siqueira<sup>1</sup>

Rafael do Nascimento Cesar<sup>2</sup>

Este artigo resulta de reflexões conjuntas relacionadas com nossas pesquisas de doutorado, financiadas pela Fapesp (Processos n. 16/ 26239-8 e 16/02062-1), e com o pós-doutorado realizado no Lemann Center for Brazilian Studies da University of Illinois pela autora. Agradecemos a essas instituições os financiamentos dos projetos.

**RESUMO** • Comparando a Praça Onze e o Largo da Banana, este artigo analisa as negociações assimétricas entre sambistas negros e intelectuais brancos na consolidação desses espaços como “berços” do samba, conduzidas nos Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e de São Paulo. Projetos de história oral realizados entre os anos 1960 e 1980 ambicionavam formalizar uma narrativa a partir dos mesmos parâmetros acerca da autenticidade da cultura popular, mas produziram efeitos diversos, relacionados com o modo como as identidades étnico-raciais se constituíram nas duas cidades. • **PALAVRAS-CHAVE** • Praça Onze; Largo da Banana; Museu da

Imagem e do Som. • **ABSTRACT** • By comparing Praça Onze and Largo da Banana, this article analyzes the asymmetric negotiations between black musicians and white intellectuals involved with the consecration of those places into “cradles” of samba at the units of Museu da Imagem e do Som in São Paulo and Rio de Janeiro. Oral history projects from the 1960s to the 1980s aimed at creating a narrative based on the popular culture authenticity’s parameters, but creates different results, related to the ethnic and racial identities in both cities. • **KEYWORDS** • Praça Onze; Largo da Banana; Museu da Imagem e do Som.

Recebido em 3 de maio de 2022

Aprovado em 12 de setembro de 2022

SIQUEIRA, Renata Monteiro; 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*, Brasil, n. 83, p. 146-164, dez. 2022.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v11i83p146-164>

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

2 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Em 1930, dois importantes planos urbanísticos prometiam orientar o desenvolvimento a médio prazo do Rio de Janeiro e de São Paulo. Ajustados às agendas internacionais do urbanismo moderno, o Plano Agache, na então capital federal, e o Plano de Avenidas, na capital paulista, privilegiavam o sistema viário, incentivavam a construção de arranha-céus e propunham soluções para os desafios impostos à circulação e à drenagem de várzeas e pântanos. Embora parcialmente implementados, esses planos tiveram um impacto decisivo sobre essas cidades, em termos tanto concretos quanto simbólicos. Um caso notável refere-se à Praça Onze de Junho e ao Largo da Banana, espaços cuja memória contrapõe a convivência de grupos racializados e subalternos ao avanço das obras viárias, responsáveis por desalojá-los de modo permanente<sup>3</sup>. Hoje considerados “berços” extintos do samba carioca e paulista respectivamente, eles não apenas impulsionaram a afirmação de identidades ligadas à música popular, mas promoveram intensos debates sobre os limites da modernização e do “progresso” entre as décadas de 1960 e 1980.

Localizada no bairro carioca da Cidade Nova, a Praça Onze deu lugar à construção da monumental avenida Presidente Vargas no início dos anos 1940, principal conexão do bairro ao centro da cidade (Figura 1). Na mesma época, o prefeito de São Paulo, Prestes Maia, inaugurava o primeiro trecho do prolongamento da avenida Pacaembu, partindo da rua das Palmeiras até as imediações da antiga estação ferroviária da Barra Funda e dos armazéns da Companhia Sorocabana (MAIA, 1942). Habitada pelos trabalhadores braçais da ferrovia por quase todo o século XX, essa área se tornaria conhecida pelo nome informal de “Largo da Banana” entre o fim dos anos 1940 e o início dos 1950. Posteriormente, o viaduto Pacaembu, partindo do Largo da Banana e concluído em 1959, transpôs a estrada de ferro (Figura 2), conectando o sistema viário à ponte da Casa Verde sobre o rio Tietê (INAUGURADO..., 1958; INAUGURAÇÃO..., 1959).

---

3 A avenida Presidente Vargas projetou-se por uma área densamente ocupada, ensejando a demolição de mais de 500 edificações, desde o centro da cidade (FURTADO; REZENDE, 2008). O Plano de Avenidas, do mesmo modo, ficou conhecido pelo grande volume de desapropriações, demolições e despejos que sua execução ocasionou, sobretudo no perímetro central (LEME, 1990; SAMPAIO, 2002).



**Figura 1** – Praça Onze de Junho, data desconhecida. Rio de Janeiro. Augusto Malta. Fonte: Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (BNDigital)



**Figura 2** – O Largo da Banana, junto à ferrovia e ao viaduto Pacaembu, em 1959. São Paulo. Autoria desconhecida. Fonte: Arquivo Histórico de São Paulo

No auge do Estado Novo, o samba feito no Rio de Janeiro foi irradiado para o resto da nação (e para fora dela) como símbolo de uma identidade nacional na qual as expressões negras ganharam destaque muitas vezes às custas de um protagonismo negado a seus criadores. Para Antônio Sergio Guimarães (2012, p. 121), negros e indígenas haviam desempenhado naquele processo o papel de “antepassados que criaram a nação, restos e vestígios das origens”. A superação das desigualdades raciais, porém, não encontrou lugar no pacto civilizacional brasileiro, limitando-se a uma concessão simbólica a certos aspectos associados à negritude. Sem dúvida, essa relação dialética entre exclusão e inclusão expressou-se no desaparecimento dos “berços do samba”. Para urbanistas e ideólogos do Estado Novo, valorizar a cultura afro-brasileira em termos de um imaginário nacional não era contraditório com a destruição dos espaços onde ela era praticada.

No Rio de Janeiro, epicentro da “brasilidade”, a enorme projeção alcançada pelo samba e pelo carnaval favoreceu interpretações que equiparavam a Praça Onze a uma espécie de simulacro da democracia racial, acolhendo membros de classes sociais e identidades raciais distintas<sup>4</sup> (CARVALHO, 2013). Ao mesmo tempo, ela significava para muitos sujeitos um símbolo de resistência cultural diaspórica de grupos negros vindos de diversas localidades e reunidos em torno da “Pequena África”, alcunha dada à Praça Onze e seu entorno (MOURA, 1995). Em São Paulo, em contrapartida, a expulsão progressiva da população negra dos estratos sociais médios, somada à especialização científica proporcionada pela fundação da Universidade de São Paulo (USP) em 1934, fez do samba uma expressão cultural mais afastada do radar da intelectualidade paulistana (FERNANDES, 2018; HERTZMAN, 2016). Contrastada à então capital federal, vinculada ao carnaval, à boemia e ao samba, São Paulo se destacou como a cidade da razão e do trabalho. Os músicos locais tiveram de se haver com a gramática racial diversa que moldou a “paulistanidade”, articulando branquitude, crescimento urbano, desenvolvimento econômico de base industrial e a afirmação do triunfo do futuro sobre o passado (WEINSTEIN, 2015; ZOREK, 2019).

As décadas de 1960 a 1980 flagraram importantes negociações acerca do passado e do presente da *música popular*. No Rio de Janeiro, a reafirmação da autenticidade do samba em detrimento de gêneros musicais como o bolero e a bossa nova dependeu da ação coordenada de uma elite letrada, mas próxima aos sambistas da “velha guarda” (HERTZMAN, 2013). Em São Paulo, por outro lado, a tardia legitimação do samba contou com “a atuação proeminente e inédita da academia paulista” (FERNANDES, 2018, p. 287). Nas duas cidades, no entanto, tal processo contou com a mediação de uma instituição estadual, o Museu da Imagem e do Som (MIS). No Rio, a série Depoimentos para a Posteridade, criada em 1966, e em São Paulo, a coleção Carnaval Paulistano, inaugurada em 1976, mas produzida sobretudo em 1981, entrevistaram

---

4 Em uma passagem de *Macunaíma*, Mário de Andrade se refere à casa da Tia Ciata, nos arredores da Praça Onze: “A macumba se rezava lá no Mangue no zungu da tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão. Às vinte horas Macunaíma chegou na biboca levando debaixo do braço o garrafão de pinga obrigatório. Já tinha muita gente lá, gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, todas essas gentes e a função ia principiando” (ANDRADE, [1928] 1972, p. 73-74 – grifos nossos).

músicos negros da primeira metade do século XX. Ambos os projetos ambicionavam formalizar uma narrativa sobre o samba a partir dos mesmos parâmetros acerca da autenticidade da cultura popular, que, no entanto, produziram efeitos diversos.

À diferença da Praça Onze, reconhecida publicamente como palco de festas e desfiles carnavalescos desde os anos 1930, o Largo da Banana começou a ser reivindicado como lugar de origem do samba paulistano somente três décadas depois com Geraldo Filme (1927-1995), possivelmente um dos artistas mais engajados na construção da memória social do Largo. Apesar de Filme, salvo engano, não ter explorado os paralelos entre os dois espaços, a comparação é sugerida por pesquisadores de sua obra e trajetória, para quem o Largo da Banana teria se constituído como “um território de desenvolvimento do samba com igual importância ao da Praça Onze no Rio de Janeiro” (AZEVEDO, 2006, p. 53).

Este artigo leva adiante essa sugestão, propondo-se a analisar a negociação dos “berços” do samba paulistano e carioca através das relações travadas entre artistas negros e intelectuais brancos vinculados às unidades do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) e de São Paulo (MIS-SP). Indagamos como os processos específicos que viabilizaram as instituições congêneres e os diferentes lugares sociais reservados ao samba incidiram na negociação das narrativas sobre suas “origens” nas duas cidades. Ao focalizarmos o diálogo entre os sambistas e os agentes dos MIS, procuramos explorar outras conexões entre samba e modernidade para além da contraposição de ambos ou da crítica vocalizada por músicos negros a esta última. Nossa contribuição distingue-se, assim, de uma tradição de estudos cujo foco são as relações entre a música popular e as populações negras no Brasil, tradição que busca nos aspectos internos ao “estilo negro” expressões de resistência afrodiáspórica (SODRÉ, 1979; CARVALHO, 1980; AZEVEDO, 2018)<sup>5</sup>.

Se no Rio de Janeiro foi possível a alguns músicos “burlar” certos constrangimentos decorrentes do racismo em suas experiências cotidianas pelo silenciamento de suas marcas raciais (QUEIROZ; CESAR, 2021), em São Paulo, os sambistas tenderam a enfatizar sua identidade negra, colocando-a em diálogo com tradições antirracistas locais (ALBERTO, 2011; BUTLER, 1998)<sup>6</sup>. Isso favoreceu os sambistas de São Paulo a investirem simbolicamente na criação de um “território negro”, imagem muito diversa da síntese social condensada na Praça Onze.

---

5 Em que pesem as contribuições desses autores, nosso intuito é olhar para as relações assimétricas de cooperação articuladas por meio do MIS, bem como matizar o entendimento de que Estado ditatorial e a chamada “cultura popular” estabeleceram um com o outro apenas uma relação de antagonismo, marcada por civis e militares conservadores, de um lado, e militantes antirregime, de outro. Nesse sentido, argumentamos que a atuação do Museu, criado nos primeiros anos da ditadura, contribuiu para a “relativa hegemonia cultural de esquerda no país” (SCHWARZ, 2014, p. 8).

6 O fato de os negros de São Paulo serem uma minoria demográfica no pós-abolição favoreceu a formação de uma identidade racial baseada na cor, recusando a diferença cultural entre negros e brancos (BUTLER, 1998; ALBERTO, 2011). Nesse sentido, eles tenderam a rejeitar a identificação com o continente africano, em prol do reconhecimento de sua cidadania brasileira. Embora tal posição tenda a ser associada à imprensa negra, estudos recentes indicam importantes afinidades entre jornalistas negros e carnavalescos nos anos 1920 e 1930 (DOMINGUES, 2013; SILVA, 2018; SIQUEIRA, 2022).

A seguir, discutiremos os efeitos que a negociação dessas territorialidades produziu nas duas cidades a partir dos anos 1960. Enquanto no Rio de Janeiro a construção da memória da Praça Onze retomava a oposição entre “morro” e “cidade”, explorada por intelectuais dos anos 1930, como Francisco Guimarães (Vagalume) (1933) e Orestes Barbosa (1933), em São Paulo, a suposta anterioridade do “berço” em relação ao processo de urbanização tensionava as narrativas de progresso. A habilidade dos sambistas paulistanos em silenciar a persistente existência do Largo da Banana foi importante para os resultados de suas estratégias.

## DA PRAÇA ONZE À PRAÇA XV

Quando o sambista João Machado Guedes (1887-1974), mais conhecido por João da Baiana, adentrou o imponente edifício localizado na Praça XV de Novembro, no centro do Rio de Janeiro, ele trazia consigo um presente para o então diretor-executivo do recém-criado Museu da Imagem e do Som, Ricardo Cravo Albin: “um prato de cozinha, pintado por ele, exibindo a Pedra do Sal no samba” (COSTA, 2018, p. 36). O gesto, além de selar a boa relação entre o artista e o quadro administrativo da nova instituição, marcava o início de um projeto sem precedentes no Brasil. Aos 79 anos, João da Baiana daria o primeiro dos Depoimentos para a Posteridade, iniciativa encabeçada por Cravo Albin e hoje o maior acervo de história oral sobre música popular brasileira. Em suas memórias, o diretor comenta a amabilidade do velho sambista e lembra-se que ele “contou toda a história dos primórdios da música popular brasileira. Como o samba nasceu na casa das tias baianas, que ficavam próximas à antiga Praça Onze, destruída por ocasião da construção da Avenida Presidente Vargas, na década de 1940” (apud COSTA, 2018). Noticiado nos principais jornais da cidade, o depoimento de João da Baiana, assim como os de Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), o Pixinguinha, e Ernesto Maria dos Santos (1889-1974), o Donga, tiveram grande repercussão, sendo publicados em 1970 e alcançando rapidamente um lugar de prestígio no universo intelectual e cultural carioca<sup>7</sup>.

Na verdade, prestígio e penúria marcaram a inauguração do Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro. Segundo a historiadora Cláudia Mesquita, o evento está diretamente ligado à transferência da capital federal para Brasília, ocorrida em abril de 1960, e à consequente fundação do Estado da Guanabara, unidade federativa extinta em 1975. Por um lado, o baque sofrido pela perda de estatuto político serviu de incentivo aos cariocas na reafirmação de seu protagonismo cultural face às

---

7 Contando com a chancela oficial da Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, a publicação *As vozes desassombradas do Museu* (ALBIN, 1970) foi estimulada, entre outros pontos, pela sensação de um relativo desconhecimento da população local acerca das gerações passadas da música popular. “Se a bossa nova produziu toda a adorável obra que conhecemos”, comentava Cravo Albin, “fazia excluir do contato com o público os sambistas de raiz. Eram eles músicos e poetas populares da maior qualificação, a despeito da evidente precariedade de sua educação formal, e de cuja origem africana brotaram, fundidos, samba e candomblé, para criar uma música que preservava aquela que eu considerava a nossa face mais verdadeira” (ALBIN, 2000, p. 26).

demais cidades brasileiras (MESQUITA, 2009, p. 18). Sob a premissa de que “o Rio será sempre o Rio”, o 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). Por outro lado, o órgão responsável pelo repasse das verbas, o Banco do Estado da Guanabara (BEG), encontrava-se à beira da falência mal o Museu abrisse as portas, gerando um clima de instabilidade institucional que persistiu por anos a fio.

Sob a liderança arrojada de Cravo Albin, à época um bacharel em Direito de apenas 24 anos, o MIS-RJ evitou o fim precoce direcionando suas energias para a coleta de relatos orais de figuras-chave do samba carioca como João da Baiana, Pixinguinha e Donga, mas também Heitor dos Prazeres (1898-1966) e Ismael Silva (1905-1978). No horizonte havia a intenção deliberada de redefinir a identidade carioca sem fazê-la perder sua notória qualidade de “microcosmo do nacional” (CARVALHO, 1984, p. 109). Assentados na premissa de que a memória dos depoentes ensejaria um acesso privilegiado ao passado, os entrevistadores empenhavam-se em reconstituir o ambiente musical carioca do início do século XX a partir da conexão entre pessoas, espaços e canções<sup>8</sup>.

A intersecção entre esses três pontos de interesse se deu na narrativa envolvendo o surgimento de “Pelo telefone”, sucesso do carnaval de 1917 e considerado por muitos o primeiro samba gravado. Registrada por Donga em novembro de 1916, a canção é fruto do tipo de sociabilidade praticada na Praça Onze e seu entorno, sobretudo nas casas das “tias baianas”, mulheres de importância vital na vida social, cultural e política do bairro da Cidade Nova – dentre as quais se destacava Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata. Filhos de Perciliana e Amélia, duas dessas “tias”, tanto João da Baiana quanto Donga cresceram na Cidade Nova e frequentaram a casa de Tia Ciata quando jovens; lá, em festas conhecidas por durarem dias, deram os primeiros passos de suas vidas artísticas e religiosas. “A parte do ritual acontecia depois do samba”, lembra João da Baiana aos entrevistadores do Museu, “Primeiro vinha a seção recreativa, depois vinha a parte religiosa” (MIS-RJ, 1966). Donga, por sua vez, relatava que nas casas dos “conterrâneos de sua mãe [...] eram dados grandes sambas” e enfatizava o protagonismo do bairro em relação ao morro na criação do gênero musical. “Depois é o que samba foi pro morro”, arrematava Donga. “Aliás, foi para todo lugar” (MIS-RJ, 1969).

Até a construção da avenida Presidente Vargas, a Praça Onze foi o epicentro do carnaval carioca. Sua posição estratégica na cartografia do Rio de Janeiro, afirma Muniz Sodré, tornava-a um “ponto de convergência da população pobre dos morros de Mangueira, Estácio, Favela, favorecendo a expansão territorial de blocos e cordões carnavalescos, além de rodas de samba” (SODRÉ, 1998, p. 17). No entendimento de

---

8 Na qualidade de acervo museológico, os Depoimentos para a Posteridade perfaziam um interesse declarado da instituição em “documentar os fatos importantes da música popular brasileira” e, para tanto, precisaram ser construídos ao mesmo tempo como narrativas e “fatos” – ou, ainda, narrados como tais. Nesse processo, aquilo que era considerado “importante” ou trivial, verídico ou inventado, unânime ou contestável foi alvo de intensos debates registrados nas gravações. Para uma análise detalhada do projeto dos Depoimentos, ver: Cesar (2022, capítulo 5).

alguns intelectuais e membros da imprensa, tal “convergência”, contudo, se estendia a toda a cidade durante os dias de folia em um “desfile coreográfico de tipos exóticos, mistura de raças e de classes na confraternização da alegria” (JUNIOR, 1939, p. 50). Com a inauguração da avenida em setembro de 1944 e o fim do Estado Novo um ano depois, a ideia de que a Praça Onze seria a expressão viva do que posteriormente veio a ser chamado de “mito da democracia racial” surgiu paralela à sua própria mitificação, demarcando circunstâncias precisas para o aparecimento do samba. Segundo Vinicius de Moraes (2008, p. 11), um dos muitos intelectuais a encampar essa tarefa, a “noção de que o samba nasceu no morro é totalmente romântica [...]”. Para falar mais especificamente, o samba nasceu na rua Visconde de Itaúna nº 117 no terreiro em frente à casinha de porta e janela da famosa tia Ciata”. Já Lúcio Rangel (1914-1979), outro crítico musical de peso, foi categórico ao afirmar que:

O samba é um só. Os amantes de classificações mais ou menos arbitrárias falam de samba de morro, como o da primeira fase; samba da cidade, segunda etapa, esquecendo-se de que a subida ao morro, das populações da cidade, por motivos única e exclusivamente econômicos, só se deu depois do surgimento oficial do primeiro samba, com partitura impressa e gravado em disco fonográfico comercial: o famoso “Pelo Telefone”, nascido na residência da famosa Tia Ciata, na praça Onze, 1917, samba da cidade. (RANGEL, [1962] 2014, p. 50, grifos no original).

Como se vê, a oposição entre o “morro” e a “cidade” dividia a opinião dos engajados na disputa acerca da “verdadeira” origem do samba. Enquanto uns acreditavam que o gênero musical em questão nascera “lá no alto do Morro” (GUIMARÃES, [1933] 1978, p. 30), mantendo-se puro e intocado até que os “poetas” da “cidade” dele se apropriassem para dar início a uma “indústria”, cujo primeiro produto fora justamente “Pelo telefone”, outros consideravam essa uma visão “romântica”, preferindo ater-se a marcos espaçotemporais “oficiais”. Mas de que maneira termos como “romântico” e “oficial” vieram a figurar nessa disputa? Ou, ainda, como tais marcos se tornaram *oficiais*? Embora não caiba retomar aqui os muitos fios que entretecem a Praça Onze, a casa da Tia Ciata e o samba “Pelo telefone” na história de nossa música popular<sup>9</sup>, ressaltamos que a oficialização dessa narrativa dependeu em grande medida da atuação do MIS-RJ. Evidentemente, isso não significa dizer que apenas através dessa instituição a Praça Onze passou a existir no imaginário nacional como “berço do samba”. No entanto, ao dispor de recursos simbólicos garantidos por uma instituição cultural pública, o MIS correspondia à oportunidade perfeita de alçar ao patamar de história oficial uma tradição “nacional, ‘autêntica’ e, de preferência, carioca” (FERNANDES, 2018, p. 167).

Central à realização desse objetivo foi a atuação do Conselho Superior de

---

9 Ver, por exemplo, Sandroni (2001) e Hertzman (2013). Além disso, o 70º número da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)* foi especialmente dedicado ao samba. No dossiê “Samba, sambas: uma encruzilhada de conflitos (1917-2017)” pode-se encontrar diversos artigos que analisam o surgimento do samba no Rio de Janeiro e as controvérsias envolvendo a gravação de “Pelo telefone”.

Música Popular. Formado pela primeira geração de críticos capaz de tirar sustento exclusivamente de atividades relativas à música popular, o Conselho foi criado em 1966 por Ary Vasconcelos com o intuito de reunir sob a mesma instituição nomes experientes e bem relacionados ao universo do samba, como eram Lúcio Rangel e Vinicius de Moraes. Porque o MIS lutava desde o início contra a própria extinção, a sugestão de Vasconcelos foi logo encampada pelo jovem diretor na esperança de infundir vida ao Museu. Não encontrando obstáculos para implementar o projeto, ambos chegaram a um total de 40 nomes ligados à MPB<sup>10</sup>, que, gozando de autonomia plena, deram início ao projeto dos Depoimentos para a Posteridade, procedendo como lhes convinha na seleção dos depoentes. Lembra Cravo Albin:

Quem indicar? Os 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. Era tudo na base do amor e do idealismo. (MIS-RJ, 2012).

O excerto acima dá uma ideia de como o Conselho organizou os Depoimentos para a Posteridade. Embora orientada pela lógica de priorizar os artistas “mais antigos”, a escolha dos entrevistados era perpassada tanto pela convicção de serem os conselheiros mandatários do poder estatal equipados com “uma estrutura acadêmica e museológica”, quanto pelos vínculos de amizade travados bem antes da fundação do MIS<sup>11</sup>. Assim, a capacidade de converter um ponto de vista particular em universal, dotando-o de oficialidade, não ocorria sem a mediação de uma gramática afetiva traduzida no “amor” e no “idealismo” presentes no cotidiano desses críticos.

A repercussão dos Depoimentos para a Posteridade firmou de modo definitivo a legitimidade cultural do MIS-RJ, tendo força o bastante para Cravo Albin nutrir a

[...] certeza de que a sutil marginalização que sofriam [os “sambistas primitivos”], naqueles anos da segunda metade século, por serem pouco alfabetizados e de origem humilde, uma origem tão majoritária no Brasil, era apenas um resquício do preconceito que vinha desde a tentativa de abafar nossa raiz africana. (ALBIN, 2000, p. 29-30).

---

10 Conta Cravo Albin (apud COSTA, 2018, p. 34): “Ary ocupava a primeira cadeira, a minha era a segunda. Da composição original deste órgão consultivo, participaram Guerra Peixe, Eneida de Moraes, Sérgio Cabral, Mauro Ivan, Juvenal Portella, Vinicius de Moraes, Sérgio Porto, Lúcio Rangel, Mário Cabral, Dulce Lamas, Mercedes Dias Pequeno, Edison Carneiro, entre outros nomes importantíssimos”.

11 Lúcio Rangel ([1962] 2014, p. 67), por exemplo, declarou que Pixinguinha era “simples e humano, dono de uma bondade sem igual, amigo perfeito, modesto”. Hermínio Bello de Carvalho (2015, p. 75) preferiu se deter sobre o terno de João da Baiana, “próprio dos mantos de um santo”, e o chapéu “que aureolava sua cabeça branca”. E Cravo Albin (apud COSTA, 2017, p. 182) lembra da vez em que ele e Vinicius de Moraes levaram Pixinguinha ao “caminho da perdição”, embriagando-o de uísque no bar Villarino.

Em contrapartida, a forte adesão ao projeto por parte da intelectualidade ajudou a celebrar no imaginário social brasileiro o pacto de uma relação assimétrica, porém jamais conflituosa entre negros e brancos, estabelecendo assim a compreensão tácita de que a história “oficial” da música popular brasileira teria como sujeitos os músicos que a contaram, “com a naturalidade de quem viveu essa história” (ALBIN, 2000, p. 30), com suas próprias vozes.

## O “BERÇO” NATIMORTO

Se a monumental avenida Presidente Vargas reduziu a escombros o espaço dileto dos blocos carnavalescos do Rio de Janeiro, a construção da avenida Pacaembu não fez o Largo da Banana desaparecer. Apesar de a bibliografia sobre o samba paulistano geralmente situar o Largo da Banana no início do século XX, uma pesquisa minuciosa em arquivos não permitiu concluir que o pátio de cargas da Barra Funda e seus arredores fossem conhecidos sob esse nome naquele momento (SIQUEIRA, 2022). O entreposto ferroviário consolidou-se efetivamente nas primeiras décadas do século, e desde então reuniu trabalhadores negros. Contudo, referências ao comércio de bananas e, em seguida, ao Largo da Banana, tanto na imprensa quanto em documentos oficiais, são de meados do século XX (O PORTO..., 1948; DIA..., 1953; CMSP, 1953, fl. 54).

Desde que emergiu no noticiário cotidiano, o Largo da Banana ocupou, sobretudo, as seções policiais, descrevendo, com fotos e palavras, atentados contra a vida de homens pobres e negros, cometidos por outros homens pobres e negros<sup>12</sup>. O “desaparecimento” daquele espaço de nome informal se relacionou com a desativação progressiva do entreposto ferroviário da Barra Funda entre meados dos anos 1960 e o final da década seguinte, quando se iniciou a construção da Linha Leste-Oeste do metrô naquele local (METRÔ..., 1978, p. 50). Em uma referência tardia ao Largo da Banana “existente” nos jornais, em 1974, um comerciante sugeria que a alternativa mais “racional” para o traçado da nova linha seria seguir pelas áreas adjacentes à ferrovia, passando pelo Largo da Banana, um terreno “deteriorado”, segundo ele (OS PROBLEMAS..., 1974, p. 28).

Antes disso, o Largo da Banana já era dado como “berço desaparecido” do samba, narrativa que ganhou força com Geraldo Filme, já em 1968, e principalmente através de uma parceria sua com Plínio Marcos para produzir um espetáculo sobre o “samba da pauliceia”, estreado em 1972<sup>13</sup>. Imediatamente, a gravação do depoimento do “pessoal de samba do extinto Largo da Banana” seria percebida como um dever do MIS-SP (SILVA, 1972, p. 4), criado em 1970. Seus fundadores, os cineastas e docentes da atual Escola de Comunicações e Artes da USP Rudá de Andrade, Francisco de Almeida Salles e Paulo Emílio Sales Gomes, ambicionavam produzir um acervo documental

12 Ver, por exemplo: *Assassinou...* (1957, p. 20); *Fratricida* (1957, p. 18); *Assassinado...* (1960, p. 16); *Para não beber...* (1961, p. 18).

13 O espetáculo deu origem ao álbum *Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro* em 1974. Ver: Marchezin (2016).

“com caráter antropológico, sociológico, artístico e cultural”, com especial interesse em temáticas “desconhecidas, ou em vias de desaparecimento” (LENZI, 2018, p. 107).

O MIS-SP, para onde convergiram as disputas dos artistas pela afirmação de sua arte e o papel da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP) em guiar a vida cultural da cidade, foi uma arena privilegiada de negociação dos símbolos do samba paulistano<sup>14</sup>. Como no Rio de Janeiro, no entanto, o museu de São Paulo passou por instabilidades institucionais em seus primeiros anos de existência, postergando a realização de alguns projetos (LENZI, 2018). Após um único “depoimento avulso” em 1976, a documentação da memória do carnaval foi retomada apenas em 1981, agora como uma entre 18 áreas temáticas de um ambicioso projeto de história oral<sup>15</sup>.

A coleção Carnaval Paulistano resultou de uma parceria com o Centro de Estudos Rurais e Urbanos (Ceru/USP), à época sob direção da socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz. Olga von Simson, sua aluna, encarregou-se do projeto, servindo à realização de sua pesquisa de campo para o doutorado sobre o carnaval “branco” e “negro” da capital paulista (SIMSON, 2007). A infraestrutura disponível no Laboratório de História Oral do museu garantiu à antropóloga excelentes condições para desenvolver aquele trabalho. Em 1981, Simson entrevistou uma dezena de artistas negros selecionados em função da antiguidade e pioneirismo, mas também, tão importante quanto esses critérios, de quem era possível localizar. Afirmando ter “muita teoria” e “pouca vivência” em termos de samba (MIS-SP, 1981a, 42’46”), a pesquisadora prospectava novos informantes ao final de cada entrevista, nem sempre logrando encontrá-los. Uma das razões para isso talvez seja o fato de que, ao contrário do clima de proximidade entre entrevistadores e entrevistados no projeto do MIS-RJ, a mediação da USP impunha um distanciamento entre a antropóloga e seus “informantes”.

Se os Depoimentos para a Posteridade fixaram a Praça Onze em uma narrativa oficial sobre o samba chancelada pelo Estado, eleger o Largo da Banana como “berço” do samba paulistano era um tema cercado de controvérsias. Enquanto Donga e João da Baiana falavam com orgulho de suas vivências na Praça, em São Paulo, os sambistas mais velhos preferiram criar uma distância segura em relação ao Largo. Dionísio Barbosa (1891-1977) residiu na Barra Funda por quase toda a vida e fundou um dos primeiros grupos carnavalescos negros de que se tem notícia em São Paulo, o Grupo Barra Funda (ou Camisa Verde). Em 1976, o “patriarca” recebeu em sua casa José Ramos Tinhorão (1928-2021), Simson e outros pesquisadores. A equipe do MIS-SP ansiava por saber de certa turma de “negros valentes” que habitava os cortiços e bares da alameda Glete, ensacava café no Largo da Banana e fazia samba no começo daquele século. Ao invés disso, encontraram um homem ordeiro, católico e trabalhador. Ainda assim, os interlocutores foram cativados ao ouvirem as aventuras dos ensacadores da Barra Funda, narradas em terceira pessoa. “Eles faziam cada samba bonito!”,

14 Sobre a relação entre a USP e a vida cultural de São Paulo nos anos 1940-60, ver: Pontes (2010).

15 São elas: estudos brasileiros, carnaval paulistano; música brasileira; fotografia; televisão; artes plásticas; artes gráficas e visuais; cinema paulista da década de 1950; Amazônia; futebol brasileiro; revolução constitucionalista de 1932; folclore; imprensa; Taubaté; Vale do Paraíba; Monteiro Lobato; psicologia; e rádio.

disse Dionísio (MIS-SP, 1976, 35'05"). Todavia, a não ser por uma menção de Tinhorão logo no início da entrevista, o Largo da Banana permaneceu ausente da conversa (SIQUEIRA, 2021, p. 293). José Narciso de Nazaré, também conhecido como Zezinho da Casa Verde (1910-1988), além de sambista, foi carregador nos armazéns da Barra Funda. Por própria iniciativa, o músico evocaria em sua entrevista a Olga von Simson não o "Largo", mas o "Pátio" da Banana, expressiva de suas experiências como trabalhador. A lembrança, contudo, visava desmentir que lá estivesse a origem do samba paulistano: "agora o [Mocidade] Camisa Verde [e Branco, fundado em 1953] adotou ali, começou a ensaiar ali, fez aquele viaduto [...], ali sim, mas no passado não tinha Pátio da Banana" (SIQUEIRA, 2021, p. 295).

Sem ser reivindicada pelos antigos, a identificação do Largo da Banana com a origem do samba paulistano sobreveio à produção da coleção do MIS-SP, ficando gravada nos textos dos pesquisadores que se utilizaram de seus documentos<sup>16</sup>. De onde, então, esses cientistas traziam aquela referência? Isso resultou, em larga medida, dos esforços de dois artistas negros, Geraldo Filme de Souza (1927-1995) e Inocêncio Tobias (1921-1980), também conhecido como Inocêncio Mulata. À medida que matérias sobre o samba e o carnaval paulistano ganhavam os meios de comunicação, com a contribuição de cientistas sociais da USP<sup>17</sup>, esses músicos divulgaram suas próprias versões sobre o "berço" do samba paulistano.

Mais distantes do tempo de "origem" do samba, os músicos, que "enraizaram" suas trajetórias na Barra Funda, deram forma ao berço negro, valente e desaparecido, distante de qualquer imagem de "democracia racial", porém com os olhos voltados para o Rio de Janeiro. Inocêncio almejava para sua agremiação, a Mocidade Camisa Verde e Branco, uma suntuosidade à altura dos desfiles cariocas. Enquanto isso, Geraldo Filme acreditava que São Paulo só se "igualaria" ou mesmo "superaria" o Rio se "preservasse" suas "raízes autênticas" (GUIMARÃES, 1972, p. 46-56).

Esses artistas corroboraram a imagem do Largo da Banana como um "mundo à parte" (BRITTO, 1986), no qual o confronto à ordem social e urbana se sobressaía em relação à própria música. Ele "não era frequentado pelas boas famílias. Às vezes chegava a sair tiroteio" (AMÂNCIO, 1977, p. 29). Com a possibilidade de referir-se ao Largo da Banana como parte de um passado já superado, isso serviu às aspirações dos músicos. Inocêncio Tobias converteu-se em "um dos baluartes do samba de São Paulo", fazendo "seu nome no samba duro, no jogo da tiririca do Largo da Banana", "no tempo em que samba era coisa pra valente" (BARROS, 1977, p. 23). Geraldo Filme, por sua vez, tornou-se a principal referência em "samba paulista", "um ritmo valente, sem a leveza do seu aparentado carioca" (ALVES, 1977, p. 29).

Cabe, contudo, indagar como esses sambistas enredaram o Largo da Banana às suas identidades. Nele, Inocêncio Tobias situou suas primeiras experiências de samba de "rua". Com a "turma do Largo da Banana", ele "fazia um sujo [...], saía maltrapilho pela rua" (LEITE, 1977, p. 1). Além de evocar essa imagem, o sambista reivindicava a

16 A exemplo de Britto (1986); Moraes (1997); Silva (1990); Simson (2007).

17 Ieda Britto, pesquisadora do samba de São Paulo, baseada em entrevistas com os sambistas, divulgou seus resultados em jornais e na TV Cultura, instituição que realizava, então, diversas parcerias com o MIS-SP (LENZI, 2018). Ver Cardoso et. al. (1978); Alves (1977, p. 29).

continuidade entre o Grupo Barra Funda, mais conhecido pela alcunha de Camisa Verde, e sua escola de samba<sup>18</sup>. A dupla filiação ao “primeiro cordão” de São Paulo e ao samba “sujo” do Largo da Banana soaria estranha ao patriarca Dionísio Barbosa. Diluindo essas fronteiras e flertando com estereótipos recusados por seu antecessor, Tobias oferecia uma memória mais “espontânea” e “primitiva” para o carnaval para São Paulo (CARDOSO et al., 1978). Isso lhe rendeu credenciais para ir *contra* a tradição em nome da qual agia a equipe do MIS-SP. Em 1972, quando sua agremiação deixou para trás o “tempo dos cordões”, seu presidente prometia torná-la “a maior escola de samba de SP” (GUIMARÃES, 1972, p. 53). Ele criou uma ala nova, alcunhada “rica”, acolhendo foliões “médicos”, “secretárias de alto nível” e “pessoas com ar estrangeiro”, como funcionários do consulado norte-americano. O dinheiro arrecadado garantia privilégios à escola: “Nunca repetimos destaque, só usamos fantasias novas” (LEITE, 1977).

Para Tobias, o crescente envolvimento de brancos no carnaval nada mais era que a tardia valorização de sua “cultura negra” – “antigamente [...] carnaval [era] só de negro. Agora descobriram que samba é cultura” (CARDOSO et al., 1978). Apesar disso, um jornalista o desacreditou com um trocadilho “malandro”: “[a] explicação parece justificar o primeiro nome deste velho sambista, ela tem um tom ‘inocente’ – Inocêncio aceita com orgulho e passividade o embranquecimento do carnaval” (CARDOSO et al., 1978). Seria mesmo? A considerar suas conquistas, Inocêncio não foi passivo, tampouco inocente. Hexacampeão dos desfiles da década de 1970<sup>19</sup>, ele era um dirigente experiente e empreendedor, e não “sujo” e “maltrapilho”, o que frustrava os intelectuais brancos que, em defesa das “manifestações negras”, acreditavam que isso traía sua negritude<sup>20</sup>.

Geraldo Filme (apud PRADO, 2013, p. 205), ao contrário, consagrou-se como “um cara que fazia cultura popular mesmo”, sem “mescla”, nem “sujeira”. Esse foi o resultado de uma batalha cuja vitória não estava garantida. Em 1967, ele ficou de fora de uma extensa e surpreendentemente inclusiva lista de nomes ligados ao samba de São Paulo – a cidade em que o “compasso binário [marcava] a cadência do progresso” (FERREIRA, 1967, p. 77). De modo a remediar esse esquecimento, o sambista a um só tempo estreitou aquele significado abrangente e restringiu seus produtores legítimos. Para tanto, ele mencionou suas experiências pregressas junto aos sujeitos que trabalhavam “carregando saco, descarregando banana, fardo de algodão [...] [e] brigavam muito” (TV CULTURA, 1992). Filme contou que “no Largo da Banana, na hora que folgavam um pouquinho, eles armavam um samba e a gente era moleque [...] [e] ficava apreciando os ‘coroas’ todos cantar e a gente guardou muita coisa e deu continuidade” (TV CULTURA, 1992). Autorizando-se através de seus mestres “valentes” sem reivindicar essa identidade para si e travando suas lutas em nome da preservação daquelas raízes, Filme engajou-se com o carnaval “moderno” sem

18 O Grupo Barra Funda encerrou suas atividades nos anos 1930. Inocêncio Tobias fundou o Mocidade Camisa Verde e Branco em 1953.

19 Em 1971, 1974, 1975, 1976, 1977 e 1979.

20 Simson perguntou a Geraldo Filme se Inocêncio Tobias contribuiu para a “entrada de brancos no carnaval”. Ver: MIS-SP (1981b, 100’07”).

levantar suspeitas<sup>21</sup>. Entre outros frutos, isso lhe rendeu a oportunidade de gravar um álbum autoral em 1980, aos 53 anos, algo raro para um sambista negro de São Paulo – um sonho que Zezinho da Casa Verde, décadas antes, não conseguiu realizar (SIQUEIRA, 2021).

Todavia, seria precipitado tomar Geraldo Filme por um antagonista da “cidade do progresso”: “[eu] sou um tanto fanático [...] por São Paulo”, disse ele (MIS-SP, 1981b, 53’55”). Sua paulistanidade não estava nos padrões rítmicos de suas composições (PRADO, 2013; CONTI, 2015), mas na identidade conferida ao samba local, tão polarizada quanto eram as relações entre negros e brancos naquela cidade (BASTIDE; FERNANDES, 2008). Chamando a atenção para as desigualdades raciais, Geraldo Filme ressaltava no negro paulistano qualidades admiráveis: “eles falam muito [...] do orgulho do paulista, mas quando [o branco de São Paulo] se ligou a essas manifestações [...] negras, ele [veio] participar ativamente e não [...] pra dominar a negrada” (MIS-SP, 1981b, 101’42”). O branco que se envolvia com o samba em São Paulo vinha “se sentindo um negro”, agindo “*da mesma forma que a gente, diferente*” (MIS-SP, 1981b, 103’07”). Para Geraldo Filme, as “manifestações tradicionais” não estavam ameaçadas pela presença de pessoas brancas porque aquelas eram, para ele, inequivocamente negras.

Podemos assim dimensionar a força que o “berço” nomeado, negro e desaparecido conferiu aos dois artistas em suas lutas. Afirmar seu estereótipo “valente”, resguardado pelo seu “desaparecimento”, foi possível em grande medida, graças à imensa distância social entre os músicos e seus interlocutores brancos. A “pouca vivência” desses últimos em relação ao samba tornou difícil aos pesquisadores duvidar da sedutora narrativa do “triunfo do progresso” oferecida por Inocêncio Tobias e Geraldo Filme. No limite, a sofisticada elaboração dos “herdeiros” do Largo da Banana permitiu-lhes reivindicar uma negritude à sua arte em uma cidade em que dinheiro e progresso eram tidos por prerrogativa dos brancos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca por origens corresponde sempre a um movimento retrospectivo cujo propósito, diz Foucault (2009, p. 17), é transpor as aparências mutáveis dos fenômenos históricos para encontrar neles “uma identidade primeira”. No caso da música popular, essa busca caminhou lado a lado com a suspeita de que o avanço da urbanização e do mercado fonográfico poria em risco manifestações “autênticas” se estas já não estivessem desaparecidas em meio à “influência estrangeira” (CESAR, 2022). Com maior ou menor ênfase em processos de luta sociorracial, as tentativas de identificar no samba uma marca de nascença do povo brasileiro fixaram não apenas um *quando*, mas um *onde* da autenticidade que tanto a Praça Onze quanto o Largo da Banana concretizam. Com isso, as sucessivas reconstruções do tecido urbano

---

21 Além de integrar o “alto-escalão” de diversas escolas de samba, Filme foi presidente da União das Escolas de Samba de São Paulo e trabalhou nas concessionárias responsáveis pelos desfiles oficiais, a Anhembi Turismo e a Paulistur (PRADO, 2013).

passavam a ser aquilatadas também à luz dos apagamentos de espaços cuja vitalidade fora imolada em prol da modernização.

Segundo Maria Alice Rezende de Carvalho (1984, p. 115), “a modernização do Rio de Janeiro manteve um maior compromisso com o ‘velho’”, fosse em termos das manifestações culturais, que, vivendo sob a ameaça de desaparecer junto aos espaços onde se davam, faziam frente às reformulações urbanas, fosse em termos dos velhos acordos entre dominantes e dominados, em que predominavam as práticas do favor e da cordialidade. Enquanto “intelectuais da cidade” (CARVALHO, 1984, p. 116), Ricardo Cravo Albin, Ary Vasconcelos e os demais agentes do MIS-RJ forjaram as armas de sua crítica na sociabilidade entre iguais e no trânsito entre diferentes. Em sua maioria homens brancos pertencentes aos estratos médios cariocas, eles aprenderam a significar o mundo social a partir do “espectro da desordem” (CARVALHO, 1984, p. 116) do qual o samba era visto como a expressão mais acabada e, guarnecidos por um capital simbólico sólido, estabeleceram com os sambistas “da antiga” relações de proximidade, mas jamais de identificação (CESAR, 2022).

Já em São Paulo, continua Maria Alice Rezende de Carvalho (1984, p. 114), os intelectuais orientaram-se “pela e para a produção de uma transparência das contradições sociais”, perspectiva só alcançada devido ao saber de alta densidade produzido na Universidade de São Paulo. Na capital paulista, onde as hierarquias raciais e entre cultura erudita e popular eram mais explícitas, músicos negros de gerações variadas conferiram sentido às suas práticas culturais em consonância com as identidades raciais historicamente constituídas naquela cidade. Os sambistas paulistanos vocalizaram sua negritude, bem como a de suas práticas e territórios, enunciando uma alteridade que não visava “recusar” a cidade de São Paulo como um todo, mas reivindicá-la a partir de tradições locais. Os sambistas cariocas, por outro lado, receavam que a modernização descaracterizasse as feições de uma cidade metonímia de um país mestiço e prazenteiro, onde os antagonismos dançam ao ritmo sincopado do samba. Nesse sentido, a avenida Presidente Vargas e o viaduto Pacaembu, apesar de signos do progresso e divisores de águas na história dos “berços” do samba, não foram recebidos da mesma maneira nas duas cidades, nem pelos artistas, nem pelos intelectuais do MIS.

Os projetos encabeçados nas duas capitais representaram, enfim, um ponto de inflexão nessa busca por origens iniciada no Brasil na década de 1930 (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000). Enquanto mandatária do poder estatal, a instituição funcionou como orquestradora do “oficial” ao dispor de recursos simbólicos monopolizados pelo Estado e necessários para instituir o consenso sobre a música popular brasileira. Tal consenso, argumenta Pierre Bourdieu (2012), só existe mediante a teatralização de aspectos da vida social promovida por sujeitos devidamente nomeados e investidos de autoridade para teatralizar. Reunidos em torno dos Depoimentos para a Posteridade e da coleção Carnaval Paulistano, esses sujeitos deram visibilidade à experiência de sambistas sob a premissa de que suas lembranças conduziriam a um acesso privilegiado – e imediato – ao passado do samba, e com isso, à sua “verdade”. Foram, nesse sentido, artífices da oficialização de uma narrativa que, para ser autêntica, precisava ser teatralizada através da voz e da palavra pelos depoentes.

## SOBRE OS AUTORES

**RENATA MONTEIRO SIQUEIRA** é doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Foi contemplada, de janeiro a maio de 2022, com a Werner Baer Postdoctoral Position no Lemann Center for Brazilian Studies, na University of Illinois at Urbana-Champaign, nos Estados Unidos. [renata.fau57@gmail.com](mailto:renata.fau57@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0001-9537-2795>

**RAFAEL DO NASCIMENTO CESAR** é doutor em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pós-doutorando em Antropologia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e autor de *Compondo Chiquinha Gonzaga: contrapontos antropológicos* (Papéis Selvagens, no prelo). [rafaelnascimentocezar1@gmail.com](mailto:rafaelnascimentocezar1@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0003-4901-246X>

## REFERÊNCIAS

- ALBERTO, Paulina. *Terms of inclusion: black intellectuals in twentieth-century Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.
- ALBIN, Ricardo Cravo (Ed.). *As vozes desassombradas do Museu: Pixinguinha, João da Baiana e Donga*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som: rastros da memória*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2000.
- ALVES, Liane. Brasil, temática da televisão nesta semana. *O Estado de S. Paulo*, 2 out. 1977, p. 29.
- AMÂNCIO Moacyr. Brincou, dançou. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Folha Ilustrada, 12 fev. 1977, p. 29.
- ANDRADE, Mário de. (1928). *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Editora Martins, 1972.
- ASSASSINADO pelo rival com certeiras facadas. *Diário da Noite*, 19 abr. 1960, p. 16.
- ASSASSINOU um homem no Largo da Banana. *Diário da Noite*, 2 maio 1957, p. 20.
- AZEVEDO, Amailton. *A memória musical de Geraldo Filme São Paulo: os sambas e as micro-áfricas em São Paulo*. 2006. 243 p. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12949>. Acesso em: 1º set. 2022.
- AZEVEDO, Amailton. Samba: um ritmo negro de resistência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 70, 2018, p. 44-58. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi70p44-58>.

- BARBOSA, Orestes. (1933). *O samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BARROS, Plínio Marcos de. Vi o início e não quero ver o fim. *Folha de S. Paulo*, 30 maio 1977, p. 23.
- BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. *Branços e negros em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*. São Paulo: Global, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre o Estado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BRITTO, Iêda Marques. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.
- BUTLER, Kim. *Freedoms given, freedoms won: Afro-Brazilians in post-abolition São Paulo and Salvador*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998.
- CARDOSO, Jary et al. Que carnaval?. *Folha de S. Paulo*, 5 fev. 1978, p. 3.
- CARVALHO, Bruno. *Porous city: a cultural history of Rio de Janeiro (from the 1810s Onward)*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.
- CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. *Ismael Silva: samba e resistência*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- CARVALHO, Maria Alice R. de. Reinventando a tradição carioca. *Presença* (Rio de Janeiro), São Paulo, v. 4, n. 3, 1984, p. 89-99.
- CESAR, Rafael do Nascimento. *Swing dos trópicos: arranjos transnacionais da música popular*. 323 p. Tese (Doutorado em Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2022.
- CMSP – Câmara Municipal de São Paulo. *Processo n. 929 de 1953*. São Paulo, CMSP Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/memoria/processos-digitalizados/>. Acesso em: 1º set. 2022.
- CONTI, Lígia. *A memória do samba na capital do trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991)*. 227 p. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-16062015-130318/pt-br.php>. Acesso em: 1º set. 2022.
- COSTA, Cecília. *Ricardo Cravo Albin: uma vida em imagem e som*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2018.
- DIA dos candidatos. *Correio Paulistano*, 17 mar. 1953, p. 5.
- DOMINGUES, Petrônio. O “tríduo da loucura”: Campos Elyseos e o carnaval afro-diaspórico. *Tempo*. Niterói, v. 19, n. 35, 2013, p. 117-142. <https://doi.org/10.5533/TEM-1980-542X-2013173508>.
- FERNANDES, Dimitri. *Sentinelas da tradição: a constituição da autenticidade no samba e no choro*. São Paulo: Edusp, 2018.
- FERREIRA, José. São Paulo também tem samba. *A Cigarra*, n.6, ano 53, São Paulo, jun. 1967, p. 76-80.
- FISCHER, Brodwyn. *A poverty of rights: citizenship and inequality in twentieth century Rio de Janeiro*. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- FRATRICIDA. *Diário da Noite*, 12 jun. 1957, p. 18.
- FURTADO, Fernanda; REZENDE, Vera. Discursos e imagens acerca de intervenções urbanas no Rio de Janeiro (1920-1940): a questão da valorização fundiária em planos e projetos urbanos. *Risco*, v. 2, n. 8, 2008, p. 115-125. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v018p115-125>.
- GERALDO FILME. Último sambista. In: DEMÔNIOS DA GAROA. *Leva Este*, 1968.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). (1933). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- GUIMARÃES, Marco Aurélio (Jangada). O samba segundo São Paulo. *Realidade*, 71, fev. 1972, p. 46-56.

- HERTZMAN, Marc. *Making samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham/London. Duke University Press, 2013.
- HERTZMAN, Marc. Fora de moda e sem lugar: rádio e cultura na formação da escola uspiana (1960-1970). In: FERNANDES, Dimitri; SANDRONI, Carlos (Org.). *Música e ciências sociais: para além do descompasso entre arte e ciência*. Curitiba: Prismas, 2016, p. 59-81.
- INAUGURAÇÃO do Viaduto Pacaembu. *Folha da Manhã*, 9 jul. 1959, p. 9.
- INAUGURADO um viaduto em construção. *O Estado de S. Paulo*, 30 set. 1958, p. 18.
- JUNIOR, Bob. O carnaval na Praça Onze. *O Cruzeiro*, 25 fev. 1939, p. 50.
- LEITE, Paulo. Vai dar Camisa de novo?. *Folha de S. Paulo*, 10 fev. 1977, p. 1.
- LEME, Maria Cristina. *Revisão do Plano de Avenidas: um estudo sobre planejamento urbano, 1930*. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1990.
- LENZI, Isabella. *Museu da Imagem e do Som de São Paulo: o processo de criação e as diretrizes iniciais (1970-1980)*. 334 p. Dissertação (Mestrado em Museologia). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2018. <https://doi.org/10.11606/D.103.2019.tde-03062019-163054>.
- MAIA, Francisco Prestes. *Os melhoramentos de São Paulo*. São Paulo: Gráfica da Prefeitura, 1942.
- MARCHEZIN, Lucas. *Um samba nas quebradas do mundaréu: a história do samba paulistano na voz de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro e Plínio Marcos*. 191 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Instituto de Estudos Brasileiro, Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-11102016-151333/pt-br.php>. Acesso em: 1º set. 2022.
- MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca/Faperj, 2009.
- METRÔ anuncia projeto definitivo. *O Estado de S. Paulo*, 1º ago. 1978, p. 50.
- MIS-RJ – Museu da Imagem e do Som. Depoimento de João Machado Guedes (João da Baiana). Rio de Janeiro, MIS-RJ, 24 ago. 1966.
- MIS-RJ – Museu da Imagem e do Som. Depoimento de Ernesto Maria dos Santos (Donga). Rio de Janeiro, MIS-RJ, 9 abr. 1969.
- MIS-RJ – Museu da Imagem e do Som. Depoimento de Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro, MIS-RJ, 24 de out. 2012.
- MIS-SP – Museu da Imagem e do Som. Entrevista de Dionísio Barbosa. São Paulo, MIS-SP, 20 nov. 1976. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/>. Acesso em: 1º set. 2022.
- MIS-SP – Museu da Imagem e do Som. Entrevista de Evaristo Carvalho. São Paulo, MIS-SP, 8 jul. 1981a. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/>. Acesso em: 1º set. 2022.
- MIS-SP – Museu da Imagem e do Som. Entrevista de Geraldo Filme de Souza. São Paulo, MIS-SP, 27 maio 1981b. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/>. Acesso em: 1º set. 2022.
- MORAES, José G. V. de. Paulo Emílio Sales Gomes a música popular na cidade de São Paulo, final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro/São Paulo: Ministério da Cultura/Funarte/Editora Biental, 1997.
- MORAES, Vinicius de. *Samba falado*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, 2000, p. 167-189, 2000. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882000000100007>.
- O PORTO das bananas. *Correio Paulistano*, 22 jul. 1948, p. 4.
- OS PROBLEMAS da Zona Oeste. *O Estado de S. Paulo*, 12 nov. 1974, p. 28.

- PARA NÃO BEBER pinga à força assassinou um homem a facadas. *Diário da Noite*, 5 jan. 1961, p. 18.
- PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Edusp, 2010.
- PRADO, Bruna. *A passagem de Geraldo Filme pelo “samba paulista”*: narrativas de palavras e músicas. 226 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2013. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ifch/passagem-geraldo-filme-pelo-samba-paulista-narrativas-palavras-musicas>. Acesso em: 1º set. 2022.
- QUEIROZ, Vítor; CESAR, Rafael do Nascimento. Puxando a fumaça e soltando pro ar: consagração e silêncio em Pixinguinha e Dorival Caymmi. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 36, n. 106, 2021, p. 1-18. <https://doi.org/10.1590/3610606/2021>.
- RANGEL, Lúcio. (1962). *Sambistas e chorões*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014.
- SAMPAIO, Maria Ruth. *A promoção privada de habitação econômica e a arquitetura moderna 1930-1964*. São Carlos: RiMa, 2002.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar/ Editora da UFRJ, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SILVA, José C. G. da. *Os sub urbanos e a outra face da cidade: negros em São Paulo (1900-1930)*. Cotidiano, lazer e cidadania. 195 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1990.
- SILVA, Marcelo Teodoro Vitale da. *Territórios negros em trânsito: Penha de França – sociabilidades e redes negras na São Paulo do pós-abolição*. 307 p. Dissertação (Mestrado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8161/tde-27032019-170741/pt-br.php>. Acesso em: 1º set. 2022.
- SILVA, Walter. Sugestões ao M.I.S. *Folha de S. Paulo*, 4 abr. 1972, p. 32.
- SIMSON, Olga Von. *Carnaval em branco e negro carnavalesco paulistano, 1914-1988*. Campinas: Editora Unicamp/Edusp/Imprensa Oficial, 2007.
- SIQUEIRA, Renata Monteiro. Lutas negras no Largo da Banana. *Tempo Social*, v. 33, n. 3, 2021, p. 281-300. <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2021.179762>.
- SIQUEIRA, Renata Monteiro. *O viaduto e o samba: o Largo da Banana, urbanização e relações raciais em São Paulo*. 2021. 257 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2022. <https://doi.org/10.11606/T.16.2021.tde-17022022-115344>.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad X, 1998.
- TV CULTURA. *Ensaio – Geraldo Filme*. Fundação Padre Anchieta, São Paulo, 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NvoQ5s6v9XU>. Acesso em: 1º set. 2022.
- WEINSTEIN, Barbara. *The color of modernity*. Durham: Duke University Press, 2015.
- ZOREK, Bruno. *O futuro de São Paulo na década de 1950*. 208 p. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2019.