VI Semana de História do Pontal
Sociedade, Cultura, Patrimônio
25 A 28 DE SETEMBRO DE 2018
V Encontro de Ensino de História
ISSN 2179-5665

Rio, Zona Norte (1957): o Popular, o Massivo e o Erudito no Cinema de Nelson Pereira dos Santos

Angela Aparecida Teles
Professora do Curso de História ICH/UFU

Marcella de Freitas Borges
Graduado em História ICH/UFU

Este trabalho discute o tema da cultura sob o signo do popular, do massivo e do erudito no filme *Rio, Zona Norte* (1957), do diretor Nelson Pereira dos Santos. Buscamos compreender como o discurso veiculado pelo filme responde às questões políticas e culturais debatidas no cinema brasileiro por cineastas e críticos dos anos 1950. Particularmente, nos interessa fazer uma reflexão sobre a obra de Nelson Pereira dos Santos como intelectual e artista comprometido com um cinema engajado politicamente nas lutas pela transformação da nossa realidade a partir da sua inserção nos debates políticos e culturais daquele contexto histórico.

Nos anos 1950, o movimento nacionalista envolveu diversos segmentos sociais propondo projetos políticos de desenvolvimento econômico e cultural elaborados em instituições culturais como o ISEB- Instituto Superior de Estudos Brasileiros e em projetos culturais que propunham uma nova maneira de pensar o Brasil, comprometidos em debates que consideravam fundamentais para a superação do nosso atraso e "subdesenvolvimento". No campo cinematográfico tais questões se articularam nos Congressos Cinema, onde Nelson Pereira participou ativamente elaborando a proposta de um cinema brasileiro independente após o fracasso do cinema industrial proposto pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-54).

Da nossa perspectiva, investigar o filme de Nelson Pereira dos Santos nos possibilita acompanhar as lutas de representação em torno do samba elaboradas no cinema como símbolo de brasilidade e o papel dos diferentes sujeitos sociais neste embate (CHARTIER, 2002). Também optamos por abordar o cinema como fonte histórica que se investiga por meio das

ISSN 2179-5665

tensões, conflitos e ambiguidades que o narrador cinematográfico constrói. Identificando nas especificidades da linguagem cinematográfica (sons, imagens, movimentos de câmera, fotografia e montagem) os lugares de produção de sentido. (MACHADO, 1997).

O Nacional Popular: o samba como símbolo da identidade nacional

De acordo com Napolitano & Wasserman é possível situar duas grandes correntes historiográficas da música brasileira: uma primeira que buscaria identificar a "raiz da autêntica música popular brasileira" e outra que questiona a noção de "origem" defendendo que haveria vários elementos que contribuíram para a criação e consagração do samba sendo impossível localizar o mais "autêntico". Esses autores se colocam na segunda corrente, pois buscam "desenvolver um pensamento analítico que dê conta da pluralidade, da polifonia de sons que constituíram as bases sociológicas e estéticas da nossa música, sobretudo de matiz urbana". (NAPOLITANO & WASSERMAN, 2000, p. 168).

PARANHOS (2003) ao problematizar como se deu historicamente o processo de invenção do samba como símbolo nacional, ou ainda como o samba passou de artefato cultural marginal a portador da singularidade brasileira no campo musical, analisa o papel dos sambistas e do Estado nesse processo histórico. Esse autor aponta a transformação do samba como um bem cultural socializado com propósitos lúdicos e/ou religiosos para a produção e apropriação individualizadas com fins comerciais a partir da consolidação da indústria fonográfica e da conquista de consumidores das camadas médias e de alta renda. Também assinala as transformações do rádio educativo para o rádio popular e por último a produção e divulgação do samba por compositores e intérpretes brancos de classe média.

O antropólogo Hermano VIANNA (1995) vai defender no livro *O Mistério do Samba* que a invenção do samba foi um processo que envolveu muitos grupos sociais, além dos sambistas. Da convergência entre intelectuais e músicos o samba consagrou-se nos anos 1930, num contexto em que o tema da mestiçagem ganhava um sentido positivo a partir da obra de Gilberto Freyre. Vianna ressalta o caráter híbrido do samba e o papel dos críticos, defensores e agentes culturais que construíram valores e significados em torno do samba – os mediadores transculturais – responsáveis pela interação entre a cultura popular e a cultura erudita.

ISSN 2179-5665

O encontro entre intelectuais e sambistas funcionaria como uma alegoria do Brasil mestiço, uma tradição que passava a ser celebrada por meio da música. Christopher DUNN (1996) ao resenhar a obra *O Mistério do Samba* observa que Hermano Vianna dá amplo destaque ao papel dos mediadores culturais brancos da elite carioca e não discute como os sambistas negociavam e participavam dessas trocas culturais. Dunn também lembra que mesmo após a consagração nos anos 1920/30, somente o " estilizado e orquestrado samba-canção foi amplamente gravado e divulgado no rádio". Compositores como Cartola e Carlos Cachaça não tiveram oportunidade de gravar suas criações nas décadas de 1920/30. Segundo Dunn:

> O samba encarnava o "Brasil Mestiço" de Freyre, mas foram geralmente os intérpretes brancos de classe média quem mais se beneficiaram da sua consagração como música nacional. Isto não significa dizer que existiria um samba primordial e "autêntico" dos negros, apropriado e deturpado por brancos e pela indústria cultural. Vianna está certo quando escreve que "o 'autêntico' nasce do 'impuro'" e que compositores e intérpretes brancos, como Noel Rosa, participaram na definição do samba tido como "autêntico". Assinalo, porém, que o "mistério do samba" – sua migração gradual da periferia para o centro da cultura nacional – envolveu um processo mais abrangente de privilégio e seleção, que teve, mesmo quando sutil, significados raciais. (DUNN, 1996, p.211).

O projeto de nacionalização da cultura empreendido pelo Estado Novo (1937-45) encontrou no samba carioca, estilizado para o consumo via rádio e indústria fonográfica, um meio adequado para sua difusão.

José Miguel Wisnik assim como Vianna e Paranhos, vai questionar a ideia de uma origem pura e intacta da música urbana que poderia ser localizada num determinado espaço. Wisnik, não trabalha com os espaços sociais "morro" e "cidade", ou "terreiro" e "sala de concerto" como polaridades excludentes, mas busca pensar os pontos de diálogo e trocas culturais nesses espaços (SQUEFF; WISNIK,2004). A política nacionalista empreendida nos anos 1930, permitiu a elaboração de " um pacto sociocultural que garantia a eficácia de uma dupla estratégia: a autenticidade nacional-popular para o mundo político/intelectual e o prestígio do sambista pelo reconhecimento das elites". (NAPOLITANO & WASSERMAN, 2000, p.183) Esta operação, segundo Wisnik, resultou na incorporação do popular pelo nacional e na domesticação do samba.

No processo de domesticação e higienização do samba, a letra, o ritmo, a melodia e os lugares onde seria produzido e consumido sofreram intervenções planejadas pelo Estado Novo. Esse processo instaurado reconheceu de maneira seletiva o samba como música brasileira e marginalizou os compositores de samba.

Rio, Zona Norte: o narrador cinematográfico ambíguo

Em Rio, Zona Norte, 1957 Nelson Pereira assina o roteiro, a direção e o argumento. Roberto Santos foi o produtor e Hélio Silva o responsável pela fotografia. O filme foi alvo de críticas e um fracasso de bilheteria no período em que foi lançado, alcançando reconhecimento por parte da crítica posteriormente, já na década de 1970.

Buscamos analisar a linguagem do filme observando os elementos da narrativa cinematográfica a partir do ponto de vista do narrador. Essa perspectiva nos permite compreender o discurso veiculado pelo filme. O sentido construído pelo narrador cinematográfico só é percebido a partir da observação da relação entre som e imagem, dos movimentos e enquadramentos de câmera, da montagem e da duração dos planos; além do roteiro. (MACHADO, 1997, p. 146)

O interesse do cineasta sobre temas sociais já era percebido no seu primeiro longa-metragem *Rio, 40 graus* de 1954. Esse filme é considerado pela crítica e historiografia cinematográficas um marco devido às características que foram consideradas inovadoras para o cinema brasileiro ao buscar referências no neorrealismo italiano. *Rio, 40 graus*, têm suas câmeras voltadas para as ruas, a favela e o cotidiano dos moradores pobres do Rio de Janeiro, em sua maioria negros, mostrando a multiplicidade étnica e cultural da cidade até então excluídas das produções cinematográficas.

Da perspectiva dos críticos que haviam elogiado *Rio, 40 graus* desagradava o fato de *Rio, Zona Norte* se aproximar de narrativas clássicas tão criticadas por seus colegas de profissão, como o melodrama, e da narrativa com a incorporação dos efeitos de *flash backs* – que se encontravam em filmes hollywoodianos – e buscar se aproximar do público das Chanchadas ao escalar como protagonista Grande Otelo. Esperava-se o aprofundamento da experiência narrativa presente em *Rio, 40 graus*.

Luis Rocha Melo em crítica publicada na *Revista Contracampo* faz um balanço da importância documental desse filme:

ISSN 2179-5665

> Não é mais o caso de situá-lo entre os filmes "maiores" ou "menores" de um cineasta consagrado como Nelson Pereira dos Santos. Diante de *Rio, Zona Norte*, estamos conscientes de que se trata de um filme que adquiriu importância histórica indiscutível. Não nos incomodamos com o fato de que seu realizador introduz, contraditoriamente, uma estrutura em *flash-back* no interior de uma narrativa que se pretendia neorrealista, justamente porque tais questões - fidelidade ou não aos conceitos teóricos do neorrealismo - não são vivenciadas de forma acalorada e imediata pelo espectador de hoje. O que antes era visto como oscilação de estilo do jovem cineasta é hoje nosso ponto maior de interesse. Acompanhar tal oscilação é algo muito mais revelador do que cobrar e vigiar uma virtual coerência e fidelidade a sabe-se lá que escola ou proposta teórica. (MELO, s.d)

Trata-se de um filme clássico que atravessou o seu tempo por meio de um diálogo com vários gêneros do cinema feito no Brasil dos anos 1950.

Marcos NAPOLITANO (2014) ao discutir as relações entre a canção popular e o cinema brasileiro nos anos 1950 apresenta hipóteses fecundas para a compreensão dos impasses e dilemas tratados em *Rio, Zona Norte.* Diferentemente da historiografia do cinema brasileiro que considera *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte* precursores de um projeto de cinema vitorioso, o Cinema Novo, Napolitano o interpreta como o epitáfio de um projeto que buscava o diálogo com as tradições brasileiras presentes no filme musical e em particular nas Chanchadas.

A diegese de *Rio, Zona Norte* estrutura-se em 20 sequências com 6 grandes blocos narrativos, de acordo com a análise de Marcos Napolitano.

> Há claramente uma tensão que se acumula, percorrendo uma linha de narração que poderia ser resumida em 3 partes, da seguinte maneira: 1) Sequências 2 a 7 - apresentação do personagem e dos seus projetos de vida - afirma-se como compositor popular, trabalhar numa "tendinha" comercial própria, casar-se novamente); 2) Sequências 7 a 15 (falência dos projetos pessoais de Espírito); 3) Sequências 16-20 – nova afirmação dos projetos criativos do personagem, depois do encontro bem sucedido com Ângela Maria, seguido do encontro frustrante no apartamento de Moacir e do reencontro de Espírito como seu meio sociocultural, que lhe dá uma nova vitalidade criativa. (NAPOLITANO, 2014, p.79)

A primeira sequência do filme introduz o telespectador ao espaço diegético do filme, a zona norte do Rio de Janeiro. A câmera apresenta um olhar panorâmico sobre o subúrbio carioca distante das praias de Copacabana, do Pão de Açúcar e do Corcovado. Com música extradiegética o que se vê é um *travelling* da perspectiva de quem se encontra dentro de um transporte em movimento. Ao final do filme são reproduzidas as mesmas cenas, momento no

ISSN 2179-5665

qual ficamos sabendo que aquelas imagens, na verdade se tratam da perspectiva de Espírito da Luz Soares pendurado na porta do trem.

Finalizando a primeira sequência, e dando início ao primeiro bloco do filme realizado no passado, o samba que o introduziu está sendo executado no bar do Seu Figueiredo, onde o sambista Espírito da Luz faz alguns "bicos". No palco desse bar é anunciado que o sambista de sucesso Alaor da Costa (interpretado por Zé Kéti) não poderá comparecer e enviou seu porta voz Maurício (Jece Valadão), um agente musical. Mas, quem realmente canta comandando os músicos é o próprio Espírito. As canções interpretadas são *Mexi com ela* e *Dama de Ouro*, composições de Zé Kéti.

Ainda no bar, Espírito conhece Moacir (Paulo Goulart) que se apresenta como compositor de música erudita e violonista, e que assim como Espírito não conseguia gravar suas composições. Para viver, nas palavras do próprio Moacir, se vendia de qualquer forma: - Toco violino, qualquer coisa em qualquer orquestra, ao que o sambista comenta: - Música brasileira não tem chance, infelizmente -. A conversa entre os dois continua e Moacir pergunta se as canções tocadas ali são de sua autoria, elogiando Espírito e pedindo que cantasse outras canções. No primeiro momento o sambista canta (sem instrumentos, batucando na mesa), *Mágoa de sambista*, também de Zé Kéti.

Depois de algum tempo, ele continua cantando um trecho de *Grito de uma Raça* de Vargas Júnior, uma das canções intradiegéticas que contribuem para o narrador comentar os problemas vividos pelos sambistas.

> Enquanto houver samba pra cantar/Ninguém vai me fazer desafinar/
> O samba é a cultura de uma raça/ O samba é a cultura popular/
> É no samba que eu faço a minha queixa.

Espírito fala por todos os sambistas através dessa canção que faz referência ao samba como uma cultura genuinamente popular em conflito com todos os meios e grupos que tentavam "desafinar" as vozes do morro (do samba autêntico).

Na sequência Moacir despede-se de Espírito e oferece ajuda para sua carreira como sambista, dizendo que o procurasse. Maurício, ambicioso e esperto diz ao sambista para o procurar na rádio no dia seguinte, pois teria um bom negócio para ele.

Nesse primeiro bloco o narrador constrói o personagem Espírito da Luz como sambista negro, pobre, morador do subúrbio, viúvo, com um filho que foi entregue ao Estado após a morte de sua esposa. Num entendimento de que o mesmo não pôde ficar com o pai, pois ele não possuía um emprego fixo. Apresenta a possibilidade de concretizar seus projetos de vida, se casar novamente e se tornar um compositor profissional.

Também constrói espaços sociais, o "subúrbio" lugar de gente pobre que comunga das mesmas mazelas de Espírito, e de forma solidária se ajuda. O lugar da precariedade, daqueles que foram excluídos. Mas, também é o espaço do povo que sonha, que tem projetos de vida e batalham por isso.

O segundo bloco reforça a narrativa melodramática, onde todos os projetos de vida de Espírito desmoronam. Espírito vai até o rádio, onde está acontecendo um programa de auditório com um público em sua maioria constituído de mulheres negras. É uma linda sequência, onde Ângela Maria, canta o bolero *Pretexto*, de Herondino Silva e Augusto Mesquita. A câmera faz um contraponto em *close up* em Espírito com sua expressão de fascinação ouvindo a cantora, volta para Ângela Maria e depois em Moacir tocando violino na orquestra.

Na gravadora, Espírito encontra Maurício que tenta se esquivar. A conversa dos dois representa a exploração do trabalho dos sambistas. Maurício com toda sua prepotência fala no corredor da gravadora com um Espírito humilde que em troca de algum dinheiro abre mãos de seus direitos como autor da canção.

Após abrir mão dos direitos autorais de *Mexi com ela*, Espírito sai cabisbaixo e insatisfeito. O narrador cinematográfico insiste nessa sequência que em contato com a indústria cultural o samba autêntico se torna um produto massificado com grandes alterações estéticas, perdendo sua essência e enriquecendo os usurpadores.

O narrador cinematográfico volta ao presente no hospital onde o sambista foi encaminhado e deu entrada como indigente. Tudo que estava com ele eram suas composições que foram resgatadas pelo velho que o socorreu. O material documental, as canções de Espírito, fonte da cultura popular que estava ameaçada de se perder, caso ninguém estivesse disposto a tratá-la com o devido reconhecimento.

O terceiro e último bloco traz uma esperança aos anseios de Espírito. Sua próxima tentativa de encontrar Ângela Maria e oferecer seu samba tem algum êxito. A cantora se

ISSN 2179-5665

mostra solícita e pede que se sentasse em um bar onde ela tomaria café enquanto ele cantaria um samba na cena que consideramos a mais comovente do filme. Tanto pela beleza singela, quanto pela possibilidade do espectador (que se vê torcendo por Espírito) ver o desejo do sambista realizado.

Com várias pessoas ao seu redor, Grande Otelo interpreta de forma fantástica a canção *Malvadeza Durão* também de autoria de Zé Kéti. Primeiro com uma caixinha de fósforo e logo depois acompanhado por um violão. A câmera se detém ora nele e no violão, ora em Ângela Maria que acompanha a letra que ele havia lhe entregue. Em um dos compassos, a cantora o surpreende entrando com sua voz imponente, deixando o sambista ainda mais maravilhado. Ao fim do belo duo a cantora afirma: “Fabuloso, meus parabéns, a canção é minha. Você traga a parte do piano que eu trago um bonito arranjo e vou gravar, tá satisfeito?”. Ao que ele agradece extasiado.

A canção intradiegética também colabora com a narrativa cinematográfica. Conta a história de *Malvadeza Durão*, um malandro, provavelmente compositor, que morreu de forma trágica sem ao menos identificarem seu assassino.

> Mais um malandro fechou o paletó/Eu tive dó, eu tive dó/
> Quatro velas acesas em cima de uma mesa/ E uma subscrição para ser enterrado/Morreu Malvadeza Durão/Valente, mas muito considerado
> Céu estrelado, lua prateada/Muitos sambas, grandes batucadas/
> O morro estava em festa quando alguém caiu/Com a mão no coração, sorriu/
> Morreu Malvadeza Durão/ E o criminoso ninguém viu.

O eu poético que fala na canção compartilha sua consternação do mesmo lugar de “Malvadeza”, dos moradores do morro. O espaço da precariedade, dos assassinatos, das dificuldades de se viver, mas também o lugar do céu estrelado, do samba, e dos bons companheiros.

Da perspectiva do narrador cinematográfico, Ângela Maria, cantora negra e de muito prestígio naquele contexto, representaria a possibilidade de salvar a cultura popular que estava se perdendo. Ela estaria mais próxima à realidade de Espírito.

Na esperança de ver a melodia do seu samba registrado em partitura, "a parte de piano", condição para ser entregue como "obra" a ser gravada pela cantora, Espírito vai ao

ISSN 2179-5665

apartamento de Moacir. Este o apresenta aos amigos como “o maior sambista vivo”, e pede que ele cante a canção.

De uma maneira abstrata e teórica a classe média divaga sobre cultura popular. Sem saber lidar com a realidade que estava ali, aparentando uma distância dos dois mundos. Ainda que fossem conscientes da riqueza e autenticidade da cultura popular, da perspectiva do narrador cinematográfico, os intelectuais da classe média branca não se preocupavam ou não sabiam como intervir para preservá-la da engrenagem destruidora da cultura de massas que a abocanhava. Espírito sai desanimado, com Moacir dizendo mais uma vez, “volte amanhã, passe aqui depois”.

Moacir, o intelectual branco de classe média, o músico erudito é , porém omisso diante da realidade que o cerca. Espírito e Moacir encenam os possíveis diálogos e o distanciamento entre a cultura erudita e a cultura popular. Marcos Napolitano interpreta os “encontros e desencontros” entre esses personagens como a tentativa de constituição de um idioma cultural comum e assinala que o valor documental de *Rio, Zona Norte*:

> (...) repousa, justamente, como sintoma desta historicidade específica, na qual o projeto nacional-popular de esquerda, tanto no cinema, quando na música popular, experimentava um momento histórico marcado por impossibilidades de várias ordens, estéticas, ideológicas e comerciais. O desencontro prevalece, em que pese a intuição de uma possibilidade de construção de um idioma cultural em comum, a começar pela dificuldade de simbiose entre a música erudita nacionalista e o material musical popular, encarnado, respectivamente, em Moacir e Espírito. (NAPOLITANO, 2014, p. 81).

Na interpretação de Napolitano, o encontro entre Espírito e Ângela Maria nos corredores da Rádio Nacional também revela a particularidade histórica do projeto cultural e político embutido na obra.

O filme continua no seu tom triste acentuado pela música extradiegética e mostra o sambista em uma estação de trem voltando para casa. Insinua-se, além do seu desânimo por não contar com a ajuda necessária, um auto-questionamento sobre o valor de sua obra. Ao entrar no trem, Espírito olha o "maço de papéis" com letras de samba e ameaça jogá-lo pela janela. Quando estava a ponto de fazê-lo, uma conversa entre dois trabalhadores sobre o carnaval lhe chama a atenção. Seria o reencontro com seu povo, e em meio a tantas mazelas e o próprio anonimato, ele consegue entrar no seu processo criativo novamente.

ISSN 2179-5665

Nesse momento ele tem ideias sobre uma letra, e começa a cantar bem baixinho, mas o trem chega e em meio a tanto tumulto ele começa a viagem batucando um samba espremido na porta de um vagão. Em uma cena muito poética em que a partir de seu ponto de vista vemos o subúrbio do Rio de Janeiro, enquanto ele ensaia ainda baixinho a letra de O *Samba não morreu* de Urgel de Castro e Zé Kéti.

Muito feliz e com renovada esperança na sua música pelo contato com seu povo, ele canta com euforia. As cenas que se seguem ambientadas no presente diegético nos fazem refletir sobre a verdadeira solução encontrada pelo narrador para preservar e propagar a cultura popular brasileira. Moacir tinha sido avisado que um "conhecido seu" morria no hospital, pois seu telefone foi achado no bolso do sambista. Ao final, há a sugestão que Moacir depois de tanto hesitar, finalmente vai ao encontro de Espírito, em todos os sentidos: ao encontro do indivíduo agonizante no hospital, a tempo de receber um último e silencioso sorriso. Mas também ao encontro do material fundamental para sua arte: o morro, lugar mítico para uma determinada ideia de música (e cultura) brasileira, onde algumas pessoas poderiam ajudar a recuperar aquelas "melodias perdidas".

Retomando Marcos Napolitano, o filme pode ser compreendido como sintoma de um impasse, não apenas pela falta de idioma cultural comum (entre Espírito e Moacir), mas também de uma falta de circuito cultural integrado (entre Espírito e Ângela, o compositor do morro e a estrela do rádio). Há também uma denúncia, não só do ambiente do rádio, mas da dificuldade do compositor autêntico e talentoso em gravar as suas próprias composições ou ser gravado por artistas populares honestos. (NAPOLITANO, 2014).

No contexto brasileiro dos anos 1950, Nelson Pereira dos Santos intelectual de esquerda aposta num cinema capaz de politizar as massas urbanas ao lhes apresentar os elementos da realidade cotidiana dos negros pobres e marginalizados dos morros cariocas. A estratégia estética e política era buscar o diálogo como o público acostumado ao cinema nacional, o público da *Chanchada*. Os elementos narrativos amplamente conhecidos por este público: o filme musical, o melodrama hollywoodiano e a sua narrativa linear com elementos de *flash-back* estão presentes no filme, mas o narrador cinematográfico não dá ao público o tão sonhado final feliz, pois a realidade a ser denunciada e superada não seria superada por meio da bondade, talento e honestidade individuais condensadas em Espírito da Luz Soares.

ISSN 2179-5665

REFERÊNCIAS

CHARTIER, R. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa, DIFEL: 1990.
DUNN, Christopher. O mistério do samba. **Mana**, Rio de Janeiro , v. 2, n. 2, p. 208-211, Oct. 1996 . Available from <http://www.scielo.br/scielo>. Accessos em 29 Junho 2016.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & Pós-Cinemas**. São Paulo, Papirus, 1997.
MELO, Luiz Alberto Rocha. Rio, Zona Norte de Nelson Pereira dos Santos, 1957. **Contracampo Revista de Cinema**. N. 80, s.d. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/80/riozonanorte.htm. Acessado em 14/03/2014.

NAPOLITANO, Marcos. Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 29, p. 75-85, jun. 2014 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo. Acessos em 24 jun. 2018.

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**. São Paulo , v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000 . Disponível em: <http://www.scielo.br >. Accesso em 28 Junho 2018.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **História**, Franca , v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003 . Disponível em <http://www.scielo.br >. Acessos em 24 jun. 2018.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música**. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**.** 2 ed., São Paulo: Brasiliense, 2004.
VIANNA, Hermano**. O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

FONTES

Rio, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos , 1955, p&b, 100 min.

Rio, Zona Norte . Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1957, p&b, 90 min.