

DONA MARIA ESTHER E O SAMBA DE BUMBO:¹ Mídia Popular e Resistência Feminina no Interior Paulista

Jéssica de Almeida Bastida Raszl²

RESUMO

O artigo analisa o Samba de Bumbo de Pirapora do Bom Jesus (SP) como mídia popular e resistência cultural, focando em Dona Maria Esther. O estudo aborda o samba como memória, religião e pertencimento e discute a crítica social pela presença da mulher, do humor e da oralidade, examinando o riso como linguagem política. A pesquisa reposiciona o samba como prática viva, pedagógica e decolonial, afirmando sua relevância como mídia de resistência cultural. A metodologia qualitativa interpreta o samba caipira como linguagem enraizada na cultura popular, mobilizadora de identidade e pertencimento, ancorada em expressões de memória, resistência, humor e oralidade enquanto elementos de mídia não hegemônica.

PALAVRAS-CHAVE

Mídia Popular; Resistência Cultural; Samba Caipira; Humor.

INTRODUÇÃO

Este artigo propõe uma análise do Samba de Bumbo de Pirapora do Bom Jesus (SP) como uma forma de mídia popular e linguagem de resistência cultural, tendo como figura central a atuação da Dona Maria Esther de Camargo Lara ou simplesmente Dona Maria Esther (1924 - 2017), liderança feminina e guardiã da tradição local. O estudo se insere nos debates contemporâneos sobre mídia, cultura e identidade, ao compreender o samba como prática comunicacional popular que articula memória, religiosidade, território e pertencimento, especialmente no contexto da cultura afro-brasileira rural. O foco incide sobre a interseção entre gênero, raça, oralidade e humor, aspectos muitas vezes negligenciados pelas narrativas midiáticas hegemônicas. No caso da raça e do gênero, corpos e vozes negras e femininas foram sistematicamente silenciados ou

¹ Trabalho apresentado para o GT 2: Folkcomunicação e Culturas Populares, integrante da programação da 22ª Conferência Brasileira de Folkcomunicação – Folkcom 2025, realizado de 29 a 31 de outubro de 2025.

² Doutoranda bolsista PROSUC TAXA na Uniso, Jéssica Bastida Raszl é mestra em Comunicação e Cultura, docente na área de Comunicação na Anhembí Morumbi-Câmpus Athon, jessica.bastida@gmail.com.

representados a partir de estereótipos segundo Hall (1997). Ao reivindicar espaço e visibilidade, elas questionam as narrativas dominantes e oferecem outras formas de ver e viver o mundo.

A escolha do tema se justifica pela necessidade de revelar as vozes periféricas que tem uma necessidade de se expressar, de narrar e resistir. E dar visibilidade às formas de comunicação e expressão cultural que vem do sistema tradicional, revelando assim como essas comunidades constroem sua própria forma de expressão. Em uma sociedade marcada por estruturas de racismo e sexismo, conforme analisado por Gonzalez (1988a, 1988b), o Samba de Bumbo torna-se também um campo de disputa simbólica, onde mulheres negras como Dona Maria Esther constroem trajetórias de liderança e preservação cultural, porque mais do que uma expressão musical, o samba fala de identidades e memórias. Como prática ancestral ligada à religiosidade popular, à oralidade, à cultura negra rural e à presença feminina, o samba de bumbo tensiona os limites do que é considerado legítimo, valorizado ou visível no cenário midiático e cultural brasileiro. Assim, a noção de amefricanidade, proposta por Gonzalez (1988b), é aqui mobilizada para compreender a confluência de heranças africanas e indígenas nos modos de viver e comunicar dessa comunidade.

A pesquisa será qualitativa, fundamentada nos estudos da Folkcomunicação (Beltrão, 1980) — que compreende o samba como mídia popular —, na etnografia da cultura popular e nos estudos culturais pós-coloniais. Foi realizada uma visita de campo a Pirapora do Bom Jesus no dia 27 Jan. de 2015, com observação participante, entrevistas semiestruturadas com as sambadoras, análise de registros audiovisuais e de falas públicas da protagonista da pesquisa. Além de uma apresentação do grupo no SESC de Sorocaba em 20 de Abril de 2014, onde a pesquisadora conheceu o grupo e passou a pesquisar sobre o tema para ser um dos capítulos da sua dissertação, onde o foco era o nascimento do Samba Paulista.

Esse caminho metodológico visa, assim, captar as formas de saber e de resistência que se manifestam na prática do samba. Segundo Sodré (2002), a comunicação popular afro-brasileira está enraizada em uma lógica de “terreiro”, que privilegia a oralidade, o corpo e o rito, em contraste com a lógica tecnocrática e racional da cidade. Nesse sentido, o samba é mais do que música: é território simbólico. Complementando, Reis (1991) oferece uma lente histórica para compreender como os rituais populares, mesmo em

contextos de opressão, funcionam como espaços de contestação e elaboração simbólica de outras formas de poder.

Outro eixo importante da análise diz respeito ao riso como linguagem política, inspirado no pensamento de Bergson (1999). O riso presente nas letras, nas performances e nas interações do samba de bumbo não é apenas expressão de alegria, mas instrumento de crítica social e ferramenta de subversão.

A partir de uma perspectiva decolonial, que reconhece o valor epistêmico das culturas populares, o artigo evidencia que o Samba de Bumbo de Pirapora funciona como mídia viva e resistente, transmitindo saberes, valores e afetos de geração em geração. A presença de Dona Maria Esther representa, portanto, não apenas a continuidade de uma tradição, mas a encarnação de uma pedagogia do corpo e da memória, em que a oralidade e a performance feminina negra são centrais para a preservação e reinvenção da cultura local.

Os resultados parciais apontam que o samba, nesse contexto, transcende o campo artístico para se afirmar como forma de comunicação comunitária, como espaço de letramento racial e de protagonismo feminino. Ao tensionar a relação entre mídia e cultura, centro e margem, tradição e modernidade, o samba caipira paulista se revela um terreno fértil para compreender as disputas simbólicas que atravessam o Brasil contemporâneo (Hall, 2003).

O SAMBA PAULISTA

Foi a partir do encontro dos ventres entre homem e mulher em homenagem à deusa da fertilidade que nasceu o ritmo de encantos mil, o samba. Ele acontece em diversas regiões brasileiras, mas é em Pirapora de Bom Jesus que ele nasce integrando a religião, o humor e a ancestralidade. No estado de São Paulo, essa expressão musical ganhou múltiplas formas, articulando-se tanto no campo, quanto na cidade. No interior paulista, floresceu o Samba de Bumbo de Pirapora do Bom Jesus, em apresentações que mais parecem eventos únicos, com um compasso forçado, no suor do trabalho imposto aos negros escravizados e nas batidas do tambor. Nesse cenário o samba encontrou solo fértil para resistir. Segundo Manzatti (2005), o que viria a ser conhecido como Samba Paulista tem raízes fincadas no século XVIII, quando homens e mulheres negras foram arrancados

do Nordeste e trazidos para o Sudeste, forçados a trabalhar nas lavouras de café. Junto a eles vieram os cantos, os rituais, os batuques — que resistiam à humilhação e reinventavam a forma de viver, quiçá até os fazia esquecer por alguns minutos o que eles passavam diariamente naqueles locais.

Já no século XIX, os pátios das ferrovias da Barra Funda ecoavam os batuques de carregadores de café, que construíam os alicerces sonoros do Samba Paulista em solo urbano. Esses batuques nasciam nos quintais e terreiros, territórios de sobrevivência e invenção da cultura negra. De acordo com Sodré (2002), “o terreiro é o lugar simbólico onde se elabora a subjetividade afro-brasileira, espaço de convivência e produção cultural, resistência simbólica ao tempo do capital”. Reis (1991) analisa o papel dos quintais como espaços sagrados, especialmente no contexto de práticas religiosas afro-brasileiras (como o Candomblé) em tempos de repressão e escravidão. A geografia simbólica que se desenha a partir desses espaços ainda pulsa no interior, onde o Samba de Bumbo preserva tradições e cultiva afetos, em cidades como Tietê, Piracicaba, Quadra e claro, Pirapora de Bom Jesus.

É nesse contexto que surge a figura da saudosa sambista Dona Maria Esther — mulher, matriarca e liderança incontestável — cuja presença representa o hibridismo entre tradição e protagonismo feminino nas culturas populares. Este artigo propõe-se a investigar sua trajetória e pensar sobre o Samba Caipira enquanto mídia popular, compreendendo-o como linguagem carregada de sentidos, onde o riso atua como ferramenta política e a resistência feminina se manifesta como construção simbólica cotidiana e ato contínuo de reexistência. Como metodologia, faz uso de levantamento bibliográfico, documental e análise crítica de letras do Samba Bumbo de Pirapora.

Contudo, ao abordar o Samba de Bumbo de Pirapora como mídia popular, é importante reconhecê-lo dentro de uma tradição mais ampla do Samba Paulista — manifestações que, embora distintas em forma, compartilham raízes históricas, sociais e simbólicas. O samba em São Paulo é um campo de disputas narrativas, atravessado por apagamentos, preconceitos regionais e resistências cotidianas. Entre a roça e o asfalto, entre o tambor e o rádio, o Samba Paulista constrói um imaginário próprio — profundamente urbano, mas ainda enraizado nas tradições orais.

Alguns nomes são indispensáveis quando se fala de Samba Paulista. Figuras como Adoniran Barbosa (1910-1982) e Oswaldinho da Cuíca tornaram-se ícones de uma

linguagem que desafia a norma culta e celebra o “falar errado”³ como marca de pertencimento. Adoniran, com sua dicção popular e humor melancólico, criou pontes entre a rua e os meios de comunicação de massa - como afirma o radialista, apresentador e produtor Moisés da Rocha. “Suas músicas, como Trem das Onze ou Saudosa Maloca, falam da vida dura dos trabalhadores que formaram a base invisível de São Paulo”, conta o radialista no Documentário Grupo de Samba Caipira (Quadra/SP), de 2003. Como afirma o radialista, apresentador e produtor Moisés da Rocha, em sua publicação 'O Samba Pede Passagem' no Facebook (2025), o radialista trabalhou nas rádios Jovem Pan e Record como assistente de produção, repórter e locutor, e nas produções do dramaturgo Plínio Marcos como assistente de direção. Em 1977, passou a trabalhar como programador na Rádio USP FM, onde criou o seu programa de maior sucesso: “O samba pede passagem”, em 1978.

Já Oswaldinho da Cuíca, ex-engraxate da Praça da Sé e fundador do projeto Samba Autêntico, afirma que o Samba Paulista representa o samba da rua, do corpo em movimento, das histórias que nascem entre um brilho de sapato e outro. O sambista produziu ao lado de nomes como Luizinho SP, Inocêncio Bastos e Hermano Matias, que expressam um samba autoral, periférico e muitas vezes invisibilizado pelas mídias hegemônicas. Além deles, intelectuais e artistas como Plínio Marcos, Solano Trindade e Geraldo Filme consolidaram o samba como linguagem crítica, pedagógica e política. Geraldo Filme foi um importante nome do Samba Paulista. Plínio, por sua vez, ofereceu espaço no rádio, no jornal e no teatro para que o samba de São Paulo se afirmasse como linguagem legítima e potente. Geraldo Filme vivenciou intensamente as rodas de tiririca — prática tradicional que unia dança, música e improviso. Segundo Toniquinho Batuqueiro, embora Geraldo não se destacasse pela “pernada”, era amplamente respeitado por sua habilidade como cantador. Já outros sambistas como o apitador Pato n’Água, eram admirados pela destreza corporal: “[...] Pato num cantava, Pato só jogava, lançava o corpo muito bem, muito rápido” (Marchezin, 2019). O próprio Geraldo relata nesse Documentário as experiências nas rodas, revelando que a tiririca era uma prática

³ A ideia de “falar errado” na linguagem popular, como a de Adoniran, merece ser relativizada. Muitas das características fonéticas e gramaticais atribuídas ao “erro” são, na verdade, reflexos da forte influência de línguas africanas (como o banto e o iorubá) que moldaram o português brasileiro. Essa categorização de “erro” é, em grande parte, resultado da imposição colonial da norma culta. Assim, essa forma de expressão é uma marca legítima de pertencimento, identidade e resistência linguística e cultural.

diretamente vinculada ao samba, frequentemente reprimida pela polícia e realizada com instrumentos improvisados — o que reforça seu caráter de resistência cultural e criatividade popular diante das adversidades sociais.

Projetos culturais como o Samba da Vela, o Nosso Samba (em Osasco), e o Centro de Estudos Capoeira Semente de Angola (em Campinas) revelam a vitalidade e o compromisso político dessa cultura. Esses projetos se mostram como uma luta contínua por memória, reconhecimento e visibilidade ao tema. O preconceito com o Samba Paulista, que muitas vezes não aparece nos meios de comunicação com sua devida amplitude, reforça a necessidade de compreendê-lo como um arquivo vivo, em constante negociação com o tempo, o território e a política. Essa tradição urbana - marcada por engraxates, migrantes, sambadores e cronistas - encontra eco no samba rural de Pirapora. Ambos compartilham o riso como linguagem política, o tambor como pulsação de vida e a rua (ou o terreiro) como um território simbólico.

DONA MARIA ESTHER E O SAMBA DE BUMBO COMO PRÁTICA DE RESISTÊNCIA

No dia 2 de dezembro de 2016, a Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo realizou a 88ª Sessão Solene em comemoração ao Dia Nacional do Samba. A iniciativa, proposta pela deputada estadual Leci Brandão, não apenas reconheceu o samba como patrimônio cultural, mas evidenciou sua potência enquanto força política e instrumento de resistência das comunidades negras brasileiras, especialmente as paulistas. Na ocasião, Dona Maria Esther (1924-2017), sambista de Pirapora do Bom Jesus, foi homenageada como uma das guardiãs do samba de bumbo paulista, sendo saudada como "célula mãe do samba". Seu discurso, repleto de memória e graça, rememorava o tempo em que, ainda menina, se lançava ao batuque mesmo sob as censuras da mãe: “a idade não regula, o que regula é o rebolado”, declarou, arrancando risos e aplausos da plateia. A atuação de Dona Maria Esther foi uma presença simbólica que ultrapassa os limites da festividade e se afirma como ato contínuo de resistência cultural e territorial. Conforme relata o Dossiê do Samba de Bumbo Paulista (2016), a manifestação em Pirapora do Bom Jesus constituiu-se como “uma festa afro-paulista”, marcada por um modo de fazer coletivo, intergeracional e profundamente enraizado nos vínculos entre música, fé e território.

Por se tratar de uma descrição etnográfica, todavia, Mário de Andrade não estava descrevendo a manifestação do Samba-Lenço, por exemplo, nem a manifestação do Samba Caipira ou do Samba de Roda. Seu texto é bem específico e, apesar de usar um termo genérico, ele estava descrevendo uma modalidade de samba afro-paulista, uma prática manifesta por afro-brasileiros que iam para Pirapora do Bom Jesus todos os anos no mês de agosto e que, durante o ano inteiro, continuavam fazendo o samba em suas cidades natais, seja Campinas, Sorocaba, Itu, Cabreúva, São Roque ou até mesmo São Paulo, pois para lá haviam migrado trabalhadores oriundos das fazendas de café. Mário de Andrade não generalizou a sua observação, este Samba Rural descrito em 1937 era, de fato, o Samba de Bumbo. (Iphan, 2021, p. 53-54)

Dona Maria Esther sempre iniciou o samba com a oração de Pirapora de Bom Jesus:

A pedido de um amigo, de um velho companheiro, hoje eu faço esta oração em homenagem aos romeiros, romeiro de toda parte, também do interior, que presta homenagem ao Bom Jesus, Nosso Senhor! Ciclistas e rodoviários, grandes cavaleiros, àqueles que vêm a pé e também os charreteiros, todos têm seu presidente, têm a sua devoção, os que morrem ficam na lembrança e os que ficam seguem a tradição (Iphan, 2021, p. 121)

Nesse contexto, a performance de Maria Esther não é isolada: ela se conecta a uma variedade de práticas dos seus ancestrais que evoca não apenas a devoção ao Senhor Bom Jesus, mas também a permanência de valores comunitários que sobreviveram às tentativas de apagamento histórico, como bem destaca Manzatti (2005). No contexto do Samba de Bumbo de Pirapora, o riso encarnado nas falas, gestos e provocações de Dona Maria Esther cumpre função que vai além do entretenimento. Suas piadas, apelidos e comentários durante as festas e ensaios configuram-se como ferramentas de negociação simbólica — ora desestabilizando hierarquias, ora reafirmando pertencimentos.

“A mulher gorda é bonita de se olhar, mas quando ela morre, é duro de carregar.” Esses versos exemplificam o uso do humor característico do Samba Rural Paulista, onde o riso serve como ferramenta de crítica social e expressão cultural. No contexto do Samba de Bumbo, o humor é uma linguagem política que subverte normas sociais e afirma identidades, especialmente as femininas. Dona Maria Esther, figura emblemática do samba de Pirapora, utilizava o humor em suas performances para desafiar expectativas de gênero e afirmar a força da mulher caipira como liderança cultural, assumindo o papel

de líder-comunicadora. Na perspectiva de Beltrão, os líderes-comunicadores “nem sempre são ‘autoridades’ reconhecidas, mas possuem uma espécie de carisma, atraindo ouvintes, leitores, admiradores e seguidores” (Beltrão, 1980, p. 35 apud Postali, 2023, p. 7).

A canção “A Mulher Gorda” é apenas um exemplo de como o humor e a música se entrelaçam para contar histórias, preservar memórias e fortalecer laços comunitários. Como prática cultural afro-brasileira enraizada em saberes orais, rituais e corporais, opera como comunicação popular nos moldes propostos por Luiz Beltrão (1980), a partir da teoria da Folkcomunicação. Outros versos semelhantes do repertório de Pirapora seguem a mesma lógica como “Mulher de bigode, nem o diabo pode”, “A galinha do vizinho bota ovo cor-de-rosa” e “Já fui na casa dela, só não volto mais porque fui a pé”, por exemplo. Dentre outros que falam de racismo, resistência e da cultura, com muito humor. Essas expressões são exemplos da sabedoria popular condensadas em forma musical, uma espécie de jornal falado do cotidiano caipira. Em entrevistas e vídeos, é possível vê-la interrompendo ensaios para contar causos, lançar uma piada ou provocar um sambador — sempre com uma autoridade carismática. E os sambadores a respeitavam como mulher e autoridade principal da roda, deixando sempre ela falar quando queria e responder às “provocações” sempre que fosse provocada. Ela usava o humor para conduzir ensaios e festas, criticar situações políticas ou religiosas de forma indireta, criar vínculos de afeto e respeito com os mais jovens e até afirmar seu protagonismo sem romper com a tradição oral e coletiva.

Na perspectiva da Folkcomunicação (Beltrão, 1980), o samba pode ser compreendido como uma mídia que comunica por meio de suas formas tradicionais — o canto, o riso, o tambor, a dança. Para Beltrão a Folkcomunicação é o processo de intercâmbio de informações e manifestações de opiniões, ideias e atitudes de massa através de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore” (Beltrão, 1967).

Conforme o documentário dirigido por Gabriel Chalita (2016), isso o torna um arquivo vivo de resistência e saber, hoje em vídeos captados que estão armazenados no Youtube e materiais impressos no Espaço Samba Paulista Vivo, localizado em Pirapora de Bom Jesus, que após chuvas no mês de janeiro de 2015, perdeu-se muito dos acervos presentes no local. Dona Maria Esther não apenas subvertia papéis de gênero dentro da tradição do samba rural; ela fazia isso com um tipo de linguagem que, como apontaria

Lélia Gonzalez, nasce da experiência histórica das mulheres negras brasileiras — marcada pela intersecção entre raça, classe e gênero. O seu modo de falar, rir, organizar e comandar a roda está diretamente ligado ao que Gonzalez define como “amefricanidade”: um corpo epistemológico e político que articula ancestralidade africana, resistência latino-americana e ação cotidiana (Gonzales, 1988).

FIGURA 1



Fonte: Kamilla T. Egry / G1

Ao ocupar o centro da roda de samba, empunhar o bumbo e liderar ensaios com humor afiado, Maria Esther reivindicava um lugar historicamente negado às mulheres negras — não apenas na cultura popular, mas também nos espaços de liderança comunitária e simbólica. Seu riso, cheio de malícia e sabedoria, é expressão viva do que Gonzalez (1998) reconhece como um dos elementos fundantes do feminismo negro brasileiro: a oralidade como resistência, a linguagem como luta, o corpo como território político.

Se para Bergson (1999) o riso era correção, e para Hall (2003) cultura é disputa simbólica, para Lélia Gonzalez (1988) o riso feminino negro também é sobrevivência, afeto e política. O humor de Maria Esther, portanto, não é apenas transgressor: é epistemológico — organiza o mundo, revela desigualdades, refaz alianças e denuncia com elegância o que o silêncio branco pretende invisibilizar.

Hoje, mesmo com a partida de Dona Maria Esther, o espaço ainda permanece em funcionamento e vivo, por meio de fotografias, recortes de jornal e memórias contadas

que preservam o legado do Samba Rural Paulista. Ali, cada imagem, cada verso e cada batuque guardam fragmentos vivos da tradição.

É assim que os moradores da cidade de Pirapora de Bom Jesus aprendem a reconhecer sua própria história no espelho da cultura, e os visitantes são acolhidos não apenas por sambadores, mas por guardiões de um tempo que insiste em não passar. Porque enquanto houver alguém para contar, cantar e rir como Dona Esther, o samba não morrerá — ele continuará ensinando, girando, existindo.

Como já mencionado, “A idade não regula, o que regula é o rebolado”, afirmava Dona Maria Esther, que faleceu no dia 17 de Maio de 2017, curiosamente o dia que se comemora o “Dia Internacional da Luz”, data instituída pela Unesco que celebra a importância da luz na ciência, na cultura, na arte e na educação. Sua despedida aconteceu justamente em um dia que homenageia tudo o que ela foi: clarão de memória, riso e sabedoria. Como as grandes mestras da cultura popular, Dona Esther não se apagou — iluminou.

É o “Progrêssio” como diria Adoniran Barbosa, que fala como a modernidade trouxe mudanças para a cidade de São Paulo, assim, a luz de Dona Maria Esther segue acesa no tambor e nas gargalhadas que ainda gritam nos quintais de Pirapora. Se a Unesco fala da luz como metáfora de paz, igualdade e educação, Dona Esther encarnava essa luz todos os dias: em cada verso, em cada causo, em cada roda. E é com ela — mulher e sambista — que aprendemos que o riso também ilumina, também ensina, também resiste.

CONSIDERAÇÕES

O Samba de Bumbo de Pirapora do Bom Jesus, ao ser compreendido não apenas como manifestação artística, mas como mídia popular viva, revela-se um poderoso instrumento de resistência simbólica e comunicação comunitária. Inserido em um contexto de memória afropaulista, religiosidade popular e territórios de afetos, o samba desafia a linearidade das narrativas oficiais, reafirmando, a cada roda, sua potência enquanto espaço de enunciação coletiva, crítica social e reexistência.

Ao trazer para o centro desta análise a trajetória de Dona Maria Esther, mulher, liderança cultural e pedagoga do riso e do tambor, este artigo procurou iluminar as dimensões políticas do samba caipira — não apenas em sua musicalidade, mas na maneira

como organiza socialmente os corpos, os saberes e os afetos. Dona Maria Esther não apenas cantava: ela narrava, provocava, ensinava e reivindicava. Seu humor, seu gingado e sua firmeza de voz transformavam o samba em aula, em resistência e em poesia cotidiana. Como toda grande mestra, Dona Maria Esther partiu — mas não foi embora. Virou canto, virou ponto, virou risada ecoando nos bumbos. Virou moda entoada nas madrugadas da festa do Senhor Bom Jesus. E se fosse para encerrar essa história do jeito que ela gostaria, talvez fosse assim, em forma de samba: - Não deixem o samba morrer! Parafraseando a música eternizada por Alcione, de autoria de Edson Conceição e Aloísio Silva (1975).

Este artigo então, é um convite à escuta — escuta dos saberes populares, das risadas que educam, das rodas que resistem. Porque enquanto houver alguém batendo bumbo e lembrando de Dona Esther, o samba de Pirapora seguirá vivo — como ela: de pé, de voz firme, e com riso no rosto.

Referências

MANZATTI, Marcelo Simon. **Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – PUC-SP, 2005.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Documentário “Grupo de Samba Caipira (Quadra/SP)”. Direção: Adilene Ferreira e Carlos Cavalheiro, 2003.

MARCHEZIN, Lucas Tadeu. 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. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 74, p. 150–179, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/153095>. Acesso em: 28 maio 2025.

SÃO PAULO (Estado). **Assembleia Legislativa**. Sessão Solene em Homenagem ao Samba Paulista – 07/12/2016. São Paulo: ALESP, 2016. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/ementario/anexos/20161222-153524-ID_SESSAO=12471.htm. Acesso em: 27 maio 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Dossiê de Registro do Samba de Bumbo Paulista**. São Paulo: IPHAN, 2021. Disponível em: https://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Samba_Bumbo_Paulista_IPHAN_2021.pdf. Acesso em: 28 maio 2025.

JACINTO, Thífani Postali. **EUA e Folkcomunicação**: O papel dos bluesmen como líderes-comunicadores. In: Anais do XIX Congresso Brasileiro de Folkcomunicação. Universidade Estadual de Maringá, 2023. Disponível em: <https://www.folkcom2023.uem.br/anais>. Acesso em: 29 maio 2025.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: o sistema de comunicação de massa do povo. São Paulo: Paulinas, 1980.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: um estudo dos agentes e meios populares de comunicação social. [Tese de doutorado]. Brasília: Universidade de Brasília, 1967.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, N°. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: SILVA, Luiz Antônio Machado da (org.). Movimentos sociais urbanos. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p. 81–95

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SOUZA, G.F. Geraldo Filme. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1980 (documento audiovisual).
_____. **A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes**. São Paulo: SESC-SP, 2000 (documento audiovisual).

OLIVEIRA SANTOS, A. **Vai graxa ou samba, senhor?** A música dos engraxates paulistanos. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2015.

PIRAPORA DO BOM JESUS, o berço do samba paulista (parte 4). Direção: Gabriel Chalita. YouTube, 28 jul. 2016. 1 vídeo (8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S8D3gWWt2bI>. Acesso em: 27 maio 2025.

MOISÉS DA ROCHA. Página oficial. Facebook, [s.d.]. Disponível em: <https://www.facebook.com/MoisesDaRochaOSambaPedePassagem>. Acesso em: 28 maio 2025.