

Márcio Michalczuk Marcelino

**UMA LEITURA DO SAMBA RURAL AO SAMBA URBANO
NA CIDADE DE SÃO PAULO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*
em Geografia Humana
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo
sob a orientação do Prof. Dr. Júlio César Suzuki

2007

**UMA LEITURA DO SAMBA RURAL AO SAMBA URBANO
NA CIDADE DE SÃO PAULO**

Para meus pais, Maria e Marcelino,
Para minha filha, Maria Fernanda,
Para minha mulher, Fabia.

Agradecimentos

Ao meu pai Marcelino e minha mãe Maria que sempre me respeitaram, incentivaram e acreditaram no meu percurso. Obrigado pelo dom da vida. A minha filha Maria Fernanda que mesmo muito pequena compreendeu o valor desse trabalho e me permitiu muitas vezes furtar seu valioso tempo junto a mim. Verdadeira inspiração de vida e luta! A Fabinha, por compartilhar alegrias e tristezas durante a pesquisa e que jamais deixou de acreditar nessa vitória, obrigado por ser minha mulher.

Ao Osvaldo e Selma, braços direitos e esquerdos nos momentos críticos da pesquisa, amigos, colaboradores, disponíveis em todas as horas, meu muito obrigado pelo "trabalho escravo" que realizaram, sem eles não teria chegado a esses agradecimentos.

Ao meu irmão Marcello e minha cunhada Vicky, pelo pronto atendimento na confecção do abstract, obrigado também por me darem a Julinha como sobrinha afilhada!

Ao Júlio César Suzuki, orientador e amigo, pela compreensão, paciência, orientação, sabedoria e por acreditar em mim durante todo o processo da construção da pesquisa.

Ao Francisco Capuano Scarlato, também orientador de "outros carnavais", e sempre amigo e a Claudete de Castro Silva Vitte pela disponibilidade e idéias acrescentadas no exame de qualificação. Obrigado por serem a banca examinadora dessa dissertação.

Ao Departamento de Geografia, professores e funcionários.

Ao Instituto de Estudos Brasileiros - IEB, da USP, nas pessoas da Diretora Prof^a Dr^a Ana Lúcia Duarte Lanna e da sua Supervisora Técnica do Serviço de Arquivo Maria Izilda Claro do Nascimento Fonseca Leitão.

À Professora Olga Rodrigues de Moraes von Simson por indicar possibilidades para a pesquisa e caminhos para obtenção de fotos sobre o samba paulistano, bem como ao pessoal que trabalha com ela no Centro de Memória da Unicamp em Campinas - SP.

Ao Arquivo Histórico Municipal de Campinas na pessoa de Joana Tonon, bibliotecária prestativa na consulta dos salvos-condutos do século XIX.

Ao Museu Histórico e Pedagógico “Amador Bueno da Veiga” de Rio Claro-SP, na pessoa da Sr^a. Maria Antonieta Cassab, pela autorização para uso de imagens.

Ao Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro, na pessoa da Prof^a Ivani Bianchini Höfling, pela autorização de uso de imagens.

Ao Instituto Moreira Salles - IMS/SP, nas pessoas das Sr^{as}. Odette Jeronimo Cabral Vieira, Coordenadora, Virgínia Maria Albertini, Coordenadora Adjunta do Acervo Fotográfico, e Vera Lucia Ferreira da Silva.

Aos meus amigos de toda hora, que durante três anos me suportaram ouvindo sempre a palavra "mestrado" em nossos encontros, e que, além de tolerarem isso sem nunca reclamar, foram fundamentais para a pesquisa, Guina e Tonhão, eternos irmãos e comparsas que, além de trabalharem comigo, acompanharam as idas e vindas em diversas pesquisas de campo; Cumpadi Toninho, fiel assistente de pesquisa de campo que me acompanhou entre outras as

festas de Pirapora do Bom Jesus; Kalú e Albert, pela sabedoria de saber ouvir, pensar e falar. Valeu rapaziada!

Ao meu chefe no trabalho Dr. Marcelo Dias, bem como Gílson, parceiros de trabalho que acompanharam e viabilizaram horários durante todo percurso do mestrado.

Ao Waldir Romero e Paulo Fuhro, companheiros e parceiros de projetos no mundo do samba e nas viagens comunitárias. Hasta la victoria, siempre!

Ao amigo Cesar Favilla que numa feijoada no sábado de carnaval em 2002 iniciou uma conversa comigo e que, entre tantos resultados positivos, passa agora pela conclusão desta dissertação de mestrado, tenho a certeza de que tantas outras vitórias virão, muito obrigado!

Sandro Dozena e Vanir Belo, interlocutores da pesquisa e geógrafos sambistas que também investigam esse tema, bem como Eduardo Rezende, igualmente geógrafo e apaixonado pelo samba, o qual muito contribuiu nas discussões metodológicas dessa pesquisa. Ao Sérgio e à Juliana, também geógrafos, fundamentais no processo de construção dos mapas e na arte final do trabalho, obrigado pela paciência e dedicação.

Aos verdadeiros conhecedores do samba, que com muita disposição e atenção ajudaram em informações primordiais nesta pesquisa e tornaram-se amigos, Dona Cida (Maria Aparecida Urbano), Seu Carlão do Peruche, Osvaldinho da Cuíca, Dinho do Peruche, Nenê Pauzinho, Penteado da Vai-Vai, Fernando Bom Cabelo, Hélio Bagunça da Camisa Verde e Branco, Evaristo de Carvalho, Moisés da Rocha e T. Kaçula, obrigado pelo empenho!

A todos os componentes da Unidos do Peruche e aos moradores do Parque Peruche, obrigado pelo samba, obrigado por serem minha casa!

A todo o pessoal do Cruz da Esperança, time de futebol de várzea na zona norte da capital que conserva em seu campo uma verdadeira "quebrada do futebol e samba", encontro de velhos sambistas e velhos jogadores, cheios de experiência e com muitas histórias para contar.

A Prefeitura Municipal de Pirapora do Bom Jesus, nas figuras do Sr. Prefeito Raul Silveira Bueno Júnior, seu vice Sr. Elias de Araújo, e o Chefe de Gabinete Sr. Cláudio Cruz, sabedores da importância daquele município na história do samba em São Paulo, e valorizadores dessa cultura. Obrigado pela atenção dispensada a esta pesquisa e pela autorização para uso de imagens.

Ao Gustavo Mello e Leandro Freire do documentário Samba à Paulista, que nos conhecemos nos respectivos inícios dos trabalhos em Pirapora do Bom Jesus e que trocamos informações valiosas referentes ao samba e sua gente.

Ao Marcelo Manzatti, fundamental para a obtenção em grande parte das fotografias desse trabalho, solidário pesquisador do samba.

A todos os entrevistados por mim nessa pesquisa, bem como a todos que de uma maneira direta ou indireta acabaram por ajudar na conclusão desse trabalho, as Velhas Guardas de todas as escolas de samba de São Paulo, as alas de compositores, as baterias, as alas das baianas, enfim ao pessoal do samba que conta suas histórias por meio da música, que é feliz e tem orgulho de dizer que é sambista.

Ao samba.

RESUMO:

A aglomeração de São Paulo no final do século XIX começa a tomar corpo de uma cidade moderna que se firma como metrópole em meados do século XX. O samba, muito mais que um simples estilo musical, chega da zona rural paulista e na aglomeração de São Paulo toma características “urbanas” passando a ser usado como voz por parte dos novos moradores, na grande maioria mão-de-obra barata.

O crescimento do aglomerado impôs ao samba a necessidade de mudanças para ser incorporado à dinâmica urbana insurgente e de conseqüentes transformações sociais que ocorriam gerando centralidades peculiares.

Visto como “marginal” na sociedade paulistana até praticamente o final do século XX, senão até hoje, cabe-nos desvendar em que contexto o samba se desenvolveu (início do séc. XX até início do séc. XXI), sempre na perspectiva do crescimento urbano paulistano, compreendendo seus valores e como estes contribuíram para a formação de uma cultura urbana paulistana típica de periferia formada em grande parte por pessoas vindas da área rural: na maioria negros que encontraram vasta heterogeneidade de tipos humanos e culturas, que aparentemente não poderiam se misturar, mas que acabaram identificando-se e fundindo-se no mesmo sentimento de pertença em uma nova realidade, agora urbana em suas vidas.

A trajetória que o samba percorre do rural ao urbano serve como fundamento de leitura da metamorfose da sociedade brasileira, tendo São Paulo como referência no bojo da modernização da aglomeração e de sua metropolização.

PALAVRAS-CHAVE: Rural, Urbano, Samba, São Paulo, Centralidades

ABSTRACT:

The gathering of people in São Paulo city at the end of the XIX century starts to shape it into a modern city, which establishes itself as a metropolis at the end of the XX century. The Samba rhythm, much more than just a musical style, comes from the rural areas of the São Paulo State and in the bringing together of people, takes urban features and is used as a common voice by the newcomers, the vast majority of cheap labour.

The growth of the gathering imposes a need of change to the Samba, so to be incorporated into the upcoming dynamic of it, as well as into social transformations which were happening, generating peculiar centralities.

Not seen favourably by the society of the city, the Paulistas, until practically the end of the XX century, perhaps till today, we place ourselves to reveal in what context the Samba developed (from the beginning of the XX century until the beginning of the XXI century), always with a point of view based on the urban growth of São Paulo city, understanding its values and how these contributed in the formation of the city's typically urban and peripheral culture, formed a great deal by black rural people who found vast heterogeneity of human and cultural types which apparently could not mix, but ended up identifying with one another and based themselves in the same feeling which belonged to a new reality, now urban, in their lives.

As a trajectory, the Samba travels from rural to urban and serves as a reading foundation to the metamorphosis of the Brazilian society, having the city of São Paulo as a reference in the interior of the modernization of the gathering and its metropolitanization.

KEYWORDS: Urban, Rural, Samba, São Paulo City, Centralities.

Quem quiser saber o meu nome
Não precisa nem perguntar
Eu me chamo Plínio Marcos
Sou pagodeiro do lugar
O samba é a forma da gente minha falar dos seus mais ternos sentimentos
E é nesse embalo que eu vou
Vou contar do samba da paulicéia e de sua gente
Que é do tamanho do mundo
Porque não se acanha de contar as histórias do seu pedaço
De chão de terra firme
Com licença dos mais velhos,
vamos de samba

Samba da Paulicéia, Plínio Marcos

SUMÁRIO

Introdução	p. 1
Capítulo 1 – Samba Rural	p.10
1.1. O Espaço do Samba Rural	p.20
Capítulo 2 – São Paulo: do Rural ao Urbano	p.42
2.1. O espaço da transição do samba rural para o samba urbano	p.51
Capítulo 3 – Samba Urbano	p.110
3.1. O espaço do samba urbano	p.122
Considerações Finais	p.153
Referências	p.158

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras

1 – Di Cavalcanti. Samba, óleo sobre tela, 33 x 55 cm, 1967	p.1
2 – Di Cavalcanti. Samba, óleo sobre tela, 177 x 154 cm, 1925	p.10
3 – Di Cavalcanti. Baile Popular, óleo sobre tela, 89 x 116 cm, 1972	p.42
4 – Di Cavalcanti. Carnaval, óleo sobre tela, década de 60	p.110
5 – Pólo Cultural e Esportivo Grande Otelo	p.142
6 – Di Cavalcanti. Samba, óleo sobre tela, 33 x 55 cm, 1967	p.153
7 – Di Cavalcanti. Figuras Carnavalescas, óleo sobre tela, 100 x 82 cm, 1965	p.158

Fotos

1 – Autor Desconhecido. Umbigada	p.14
2 – Rodolpho Copriva Jr. Samba lenço	p.15
3 – Rodolpho Copriva Jr. Modistas e batuqueiros.....	p.16
4 – Mário de Andrade. Reverência ao bumbo	p.17
5 – Claude Lévi-Strauss. Vista de Pirapora	p.20
6 – Márcio Michalczuk Marcelino. Vista de Pirapora	p.21
7 – Claude Lévi-Strauss. Anjo de promessa se prepara para procissão.....	p.24
8 – Claude Lévi-Strauss. Acampamento de Romeiros	p.26
9 – Autor desconhecido. Barracão dos romeiros	p.27
10 – Autor desconhecido. Tambu e candongueiro. Jongo	p.29
11 – Autor desconhecido. Grupo Barra Funda na festa de Pirapora.....	p.32
12 – Claude Lévi-Strauss. Samba de bumbo do Bairro da Liberdade	p.33
13 – Márcio Michalczuk Marcelino. Festa de Pirapora do Bom Jesus	p.35
14 – Mário de Andrade. Samba de bumbo	p.38

15 – Márcio Michalczuk Marcelino. Memória do Samba de Bumbo	p.39
16 – Autor desconhecido. Bloco camponeses do Egito	p.50
17 – Autor desconhecido. Nenê da Vila Matilde	p.52
18 – Claude Lévi-Strauss. Desfile do Cordão Campos Elíseos	p.54
19 – Autor desconhecido. Rei e Rainha na Escola de Samba Nenê da Vila Matilde	p.57
20 – Claude Lévi-Strauss. Rei e Rainha com estandarte ao fundo	p.58
21 – Autor desconhecido. Inauguração da primeira viagem de bonde na linha São Bento-Barra Funda	p.64
22 – Autor desconhecido. Caiapós	p.69
23 – Olga von Simson. Dionísio Barbosa	p.71
24 – Autor desconhecido. Componentes da Leandro de Itaquera com destaque para o bumbo	p.73
25 – Passaporte de Escravo em 1873 – Frente	p.75
26 – Passaporte de Escravo em 1873 – Verso	p.76
27 – Autor desconhecido. Evolução do Baliza do Grêmio Recreativo e Carnavalesco Moderado da Água Branca	p.77
28 – Autor desconhecido. Campo da Bela Vista - início do século XX	p.93
29 – Affonso de Freitas. Tradições e Reminiscências Paulistanas	p.97
30 – Carro alegórico da Escola de Samba Lavapés	p.98
31 – Autor desconhecido. Destruição de instrumento na Peruche	p.106
32 – Autor desconhecido. Depois da invasão policial na Peruche	p.107
33 – Autor desconhecido. Ala das Pastoras da Nenê da Vila Matilde	p.119
34 – Claude Lévi-Strauss. Espera pelos desfiles na Av. São João	p.125
35 – Autor desconhecido. Carnaval do Parque Xangai	p.128
36 – Autor desconhecido. Desfile no Anhangabaú	p.131
37 – Autor desconhecido. Primeiro desfile após oficialização pela prefeitura em 1968	p.132
38 – Autor desconhecido. Desfile na Tiradentes em 1978	p.136
39 – Márcio Michalczuk Marcelino. Ensaio para o carnaval de 2006	p.138
40 – Autor desconhecido. Pólo Cultural e Esportivo Grande Otelo	p.141

41 – Autor desconhecido. Bateria da Nenê desfilando sob a chuva, com seus chocalhos de vara	p.146
42 – Autor desconhecido. Desfile de rua da Nenê de Vila Matilde, Largo de Vila Esperança	p.148

Mapas

Mapa 1 - Samba Rural: Espaço e Representação.....	p.41
Mapa 2 - O Espaço da Transição do Samba Rural para o Samba Urbano.....	p.63
Mapa 3 - O Espaço do Samba Urbano.....	p.123
Mapa 4 - Samba Urbano - 2ª Fase: Espaço e Pronúncia.....	p.149

Quadros

1 – Cordão. Formação Original. Décadas de 10 e 20	p.116
2 – Cordão. 2ª Fase. Décadas de 30, 40 e 50	p.118
3 – Mapa. Desfile da Unidos do Peruche em 2007	p.120

Anexos

1 –Transcrição de matéria jornalística publicada em 28/10/2005, no Caderno ZN6-Educação, do Jornal O Estado de São Paulo.	p.169
--	-------

INTRODUÇÃO



Nossa infância foi permeada pela presença do samba em virtude de morarmos em um bairro paulistano conhecido, sobretudo, por sua escola de samba. Muitas pessoas sequer sabiam que o Parque Peruche era um bairro. Quando se falava em “Peruche”, a associação imediata era com a Escola de Samba “Unidos do Peruche”, o bairro ficava relegado a segundo plano, quando não era simplesmente ignorado pela maioria dos habitantes da metrópole.

Estes fatos ficaram gravados em nosso imaginário e depois, já adultos, resolvemos estudar o bairro no Trabalho de Graduação Individual para obtenção do título de Bacharel pelo Departamento de Geografia da FFLCH/USP, intitulado “A Evolução Urbana do Parque Peruche e sua Gente”. Por fim, foi transformado em livro logo após sua apresentação.

A escolha de eleger este bairro se deveu a toda nossa vivência, por ter sido a nossa morada. Apenas posteriormente demo-nos conta que estudamos o bairro em virtude de seu elemento espacial mais conhecido, a Escola de Samba Unidos do Peruche.

Resolvemos, portanto, trilhar o caminho inverso, retomar a evocação que a população da metrópole faz quando citamos o nome “Peruche”, vamos estudar o samba paulistano tão presente em nossa vida.

Esta decisão não foi tão fácil como apenas estudar o bairro; para ter a exata percepção da cultura que envolve este universo particular, para ter o contato necessário com o mundo do samba, foi preciso participar efetivamente da Escola de Samba Unidos do Peruche. Assim, começamos como integrantes de ala e chegamos a assumir sua direção cultural.

Nosso objetivo original do mestrado era analisar a cultura e a espacialidade do samba de São Paulo, para tanto, o ideal seria remetermo-nos à gênese desta cultura e à sua espacialização, além, é claro, de verificá-las no período atual. Este trabalho, no entanto, seria demasiadamente extenso, por isso resolvemos, nesta primeira etapa, focar a transição do samba rural para o samba urbano, que já não é uma tarefa simples - visto que as informações sobre o objeto de estudo aqui tratado, geralmente, provêm de fontes orais que ficaram perdidas ao longo dos anos, e que demandam um certo tempo para serem resgatadas. Assim, o objetivo geral da

pesquisa foi o de desvendar a trajetória do samba em São Paulo, pois, o mesmo serve como fundamento de leitura da metamorfose da sociedade brasileira, tendo a aglomeração de São Paulo como referência no bojo da modernização da aglomeração e de sua metropolização.

Muito contribuíram para a construção da etapa inicial, as conversas mantidas com o Orientador, que oportunizaram possibilidades que não faziam parte do projeto inicial, sugerindo recortes para satisfazer os interesses da pesquisa, bem como utilizar sua experiência acumulada para assistir na sua construção, encaminhando o debate, dessa forma, para a transição do rural ao urbano.

Como o período de mestrado não possibilita o tempo hábil de confecção para desvendarmos todo o processo de formação e transformação do samba na cidade, optamos por nos restringir à metamorfose do samba gerada pela mudança espacial e pretendemos, posteriormente, dar segmento à pesquisa aprofundando as questões do samba na metrópole por meio do repertório já acumulado.

Assim, o que pesquisamos foi o deslocamento do movimento cultural nascido na zona rural de São Paulo para a urbana, analisando esta metamorfose espacial e a manutenção das características rurais dessa cultura, demonstrando que temporalidades sociais produzidas no passado podem estar presentes na atualidade.

Esta questão envolve a forma como o modo de produção econômico, melhor dizendo, como o capitalismo, por meio da indústria cultural, influenciou o samba urbano de São Paulo em detrimento de alguns elementos do samba rural, como a religiosidade, por exemplo.

O ponto central do trabalho é a formação do samba urbano paulistano. Para sua análise, voltaremos à sua origem, ao samba rural, e principalmente ao período de transição do samba rural para o samba urbano, que foi marcado pela transformação da cidade em metrópole. Este período é fundamental por apontar tendências que surgiram no samba urbano, por indicar alguns caminhos que o samba urbano poderia ter seguido, mas não trilhou, restando apenas como reminiscências nos dias atuais; indicações prováveis para um novo caminho a ser seguido, enfim, uma nova possibilidade para o samba.

A cidade de São Paulo no final do século XIX, por sua estrutura, rede de transportes e centralidade financeira e comercial, já se direcionava para o que viria a ser uma metrópole em meados do século XX. O samba, ao ser trazido da zona rural paulista, não apenas incorporou características “urbanas”, muito mais que um simples estilo musical, passou a ser usado como voz por parte destes novos moradores, que lá acabaram por se tornar mãos-de-obra baratas.

Em suas pesquisas sobre a industrialização de São Paulo, Sandra Lencioni (1991) aponta que, no começo do século XX, havia uma concentração de indústrias no interior e muitas acabaram migrando para a capital, fazendo com que o contingente populacional de São Paulo aumentasse.

Foi, no entanto, o próprio crescimento da cidade e sua transformação em metrópole que impuseram ao samba as mudanças necessárias para que ele pudesse ser incorporado à nova dinâmica e a todas as transformações sociais espaciais que surgiam.

Além deste contingente populacional que já trabalhava na indústria, os trabalhadores das fazendas de café foram particularmente importantes neste processo, afinal, era lá que o samba vinha sendo realizado.

Sempre visto como “marginal” na sociedade paulistana até praticamente o final do século XX (senão até os dias atuais), cabe-nos desvendar em que contexto o samba paulistano surgiu: em um período (início do século XIX até início do século XXI) em que a pequena cidade com poucos moradores do último quartel do século XIX começou a conhecer a chegada de número expressivo de migrantes, culminando no século seguinte na grande metrópole que é hoje, sempre na perspectiva do crescimento urbano paulistano; cabe-nos ainda compreender a contribuição da zona rural para uma cultura suburbana paulistana, que era formada em sua maioria por pessoas vindas da área rural e que aqui encontraram uma vasta heterogeneidade de culturas que aparentemente não poderiam se misturar, mas que acabaram identificando-se e fundindo-se no mesmo sentimento de pertença em uma nova realidade, já definitivamente urbana. Ademais, percebemos também que ocorreu uma identificação de classe social, já que os negros e outras pessoas, como os operários italianos, por exemplo, eram pobres.

Sobre a marginalização do samba, lembramo-nos de nossos tempos de escola, do samba feito no final das provas. Nós éramos repreendidos pela direção que alegava que o samba era coisa de maloqueiro e vagabundo. Tentávamos resistir indo para fora da escola e o samba continuava, entretanto a direção chamava a polícia para dispersar os “batuqueiros”. Apesar da temática abordada aqui não ser samba e educação, queremos ressaltar que a marginalização do samba ainda existe, todavia iniciativas como a da Escola Municipal Garcia D’Ávila, na figura do seu diretor Waldir Romero, têm levado a escola de samba para dentro do Ensino Fundamental mostrando que a marginalização vem diminuindo (vide Anexo 1).

A nossa contribuição para a Geografia com essa temática e a importância da Geografia para analisarmos o samba consistem na relação da mudança do espaço com as alterações no samba.

O samba rural era feito em uma estrutura espacial em que não havia grande necessidade de movimento, lembremos que a conformação territorial da área rural é marcada por uma única centralidade e na área urbana as várias centralidades têm uma conformação territorial diferente que dificulta as apresentações e as manifestações culturais coletivas e espontâneas. Principalmente depois dos desfiles da Avenida São João e da transformação dos cordões em escolas de samba, observamos o surgimento de uma fase mais mercantil, em que o samba passa a ter um espaço determinado, voltado ao espetáculo, no qual nem todos participam ativamente do processo.

Há várias determinantes na mudança do samba, como a determinação econômica via indústria cultural, o âmbito político afirmando a nacionalidade e sufocando manifestações regionais, por exemplo. Não vamos desconsiderar estas determinações, porém o nosso eixo girará em torno da questão espacial.

Sobre o samba consideraremos desde o ritmo, as agremiações (cordões e escolas) e o carnaval - já que quando se fala de samba é indissociável o carnaval e as escolas de samba, apesar de, no samba rural, podermos fazer esta distinção, mas como vamos falar do samba urbano, a tríade samba, carnaval e escola de samba é inevitável.

O trabalho de campo que realizamos foi composto de entrevistas, presença

em eventos e entidades (escolas de samba, organizações não governamentais), além de consultas em jornais para levantamento de matérias publicadas, consulta em acervos de museus e discos de vinil relevantes para a temática por nós pesquisada.

As entrevistas ocorreram de acordo com a disponibilidade dos entrevistados. Entrevistamos, assim, algumas pessoas que julgamos importantes para compreendermos melhor nosso objeto de pesquisa: o Sr. Hélio Romão de Paula, o Hélio Bagunça, Cidadão do Samba Paulistano 2005 (01/06/2005 - 1:30 hora de gravação); Carlos Alberto Caetano, Sr. Carlão, fundador, em 1956, do Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Unidos do Peruche (08/06/2005 - 2 horas de gravação); Sra. Maria Esther de Camargo Lara, quase centenária figura de Pirapora de Bom Jesus-SP, a qual nos trouxe importantes informações da origem do samba paulistano (06/08/2005 - 1 hora de gravação); Sr. Eurípedes Rosário, o Dinho, nascido no carnaval de 1948, passista, compositor e “bamba” do samba paulistano (08/08/2005 - 2 horas de gravação); Sr. Fernando Penteado pesquisador e divulgador do samba paulistano, neto do fundador da Escola de Samba Vai-Vai (10/08/2005 - 1 hora de gravação); Sra. Odenise de Camargo, a Denise, Cidadã do Samba Paulistano 2006 (12/08/2005 - 1 hora de gravação); Sr. José Maria Dias, intérprete e compositor do samba paulistano (13/09/2005 - 1 hora de gravação); Sr. Décio Ferreira participou de diversas escolas de samba e foi um dos grandes organizadores do carnaval no bairro da Lapa em São Paulo durante os anos 1950 (05/10/2005 - 1 hora de gravação); Sr. Laércio Mathias Gurgel, o Brandão da Zona Norte, compositor com passagens por diversas escolas de samba paulistanas desde os anos 1950 (08/06/2005 - 1 hora de gravação); a Sra. Maria Aparecida Urbano, professora, conferencista, carnavalesca e importante escritora do samba paulistano (15/03/2006 - 2:30 horas de gravação); Professora Olga Rodrigues de Moraes von Simson, importante pesquisadora sobre o samba e carnaval em São Paulo e diretora do Centro de Memória da UNICAMP - SP (06/03/2007 - 1h30min de gravação); e, Osvaldo Barro, o “Osvaldinho da Cuíca” primeiro Cidadão-Samba de São Paulo, importante sambista e pesquisador do samba paulista (07/03/2007 - 2 horas de gravação), além de depoimentos colhidos no documentário “Samba à Paulista”,

produzido pela USP, donde transcrevemos importantes depoimentos de antigos sambistas com quem não conseguimos marcar entrevistas, bem como aqueles que já faleceram.

Também freqüentamos diversas escolas de samba em ensaios e atividades para conhecermos pessoas e histórias, como Unidos do Peruche, Rosas de Ouro, Mocidade Alegre, Camisa Verde e Branco, Nenê da Vila Matilde, Morro da Casa Verde, Unidos de Vila Maria e X-9 Paulistana durante 2005 e 2006. Participamos em 2005, 2006 e 2007 de desfiles carnavalescos pela Unidos do Peruche, inclusive assumindo a Diretoria de Cultura da mesma, fomos também à Festa de Pirapora de Bom Jesus-SP em 06/08/2005 e 06/08/2006 para observamos e colhermos informações na cidade que é considerada o berço do samba paulistano, como veremos durante a pesquisa, além de mais uma série de atividades como “O Samba Rural Paulistano” na Galeria Olido, promovido pela Secretaria de Cultura do Município de São Paulo durante os meses de maio e junho de 2005, que além de apresentações de sambas antigos, realizou encontros de pessoas que viveram a fase do samba rural, coincidentemente no local onde se fazia esse tipo de samba há mais de um século.

Consultamos os arquivos da UESP (União das Escolas de Samba de São Paulo), em dezembro de 2005, a qual possui um importante arquivo da memória do samba de São Paulo, bem como do MIS (Museu da Imagem e do Som), o qual nos possibilitou acesso a uma série de gravações em vídeo sobre a memória do samba paulistano com entrevistas de pessoas que fizeram essa história em São Paulo, além de outras que já faleceram e que não poderíamos ter outra forma de acesso senão por meio de gravações em vídeos antigos.

Já as consultas em jornais foram obtidas nos arquivos do Correio Paulistano (anos 30 e 40), Jornal Echo Phonographico (São Paulo, 1904), Folha de São Paulo e Estado de São Paulo.

O trabalho de campo foi dificultado pelas escassas fontes, entretanto não objetivamos esgotar a questão dentro da proposta, mas sim buscarmos a transição do samba rural ao samba urbano, e assim conseguirmos entrevistas dos principais agentes desta transição.

Na parte iconográfica, obtivemos fotos de várias fases do samba paulistano, para visualizarmos melhor as descrições e também nos possibilitar uma análise do espaço, como no caso do Barracão de Pirapora do Bom Jesus. O mesmo ocorreu com os desfiles da Avenida São João/Vale do Anhangabaú, Tiradentes e Sambódromo (Pólo Cultural e Esportivo Grande Otelo).

Como síntese, na parte gráfica, confeccionamos mapas para visualizarmos os centros de irradiação do samba e o movimento espacial do samba no Estado de São Paulo, e principalmente o movimento do samba na metrópole paulistana.

A justificativa de uma pesquisa envolvendo samba e urbanização não é uma tarefa simples, foi necessária uma ampla compreensão teórica e metodológica para que pudéssemos construir as possibilidades de explicar a urbanização paulistana em fins do século XIX até o século XX e sua relação com o samba. Ocorreu de nossa parte, pela proximidade com o tema, uma empatia, mas era preciso muito mais que isso, ou seja, um conjunto teórico, o qual levasse para o urbano uma compreensão de como os sambistas criam suas identidades com o espaço em que ele se estabelece, trazendo peculiaridades diferentes daquelas em que o mesmo objeto de pesquisa possa significar em outros espaços. A contribuição como modelo explicativo para outros espaços e realidades no caso da cultura, pode ser fornecido pela geografia cultural para analisarmos a relação entre espaço e cultura, no caso o samba e a metrópole.

A Geografia Cultural é uma das abordagens da Geografia que analisa o espaço não somente do ponto de vista econômico, ou seja, não se verifica somente a produção do espaço nos termos marxistas, mas parte das manifestações culturais no espaço, ou melhor, como o espaço possibilita ou impossibilita as manifestações culturais.

O tema principal do nosso trabalho é o espaço do samba, ou seja, onde o samba criava seus territórios com suas manifestações. O estudo da cultura em si não caracteriza a geografia cultural, é necessário estudar as representações, os rituais. No nosso caso, apesar da pesquisa envolver cultura, não ficamos restritos só ao determinante cultural, observamos também como o espaço foi sendo modificado

pelos fatores econômicos e, a partir dessa modificação, como a cultura foi sendo alterada.

Portanto, apesar de estudarmos a cultura popular, a nossa abordagem não seguirá estritamente a corrente da Geografia Cultural, pois, no nosso entender, o principal agente de transformação do espaço é o modo de produção econômico que vai moldando o real de acordo com os seus interesses. Ademais, acreditamos que a abordagem teórico-metodológica da Geografia supere a perspectiva mono-metodológica sem ser eclética e não subdividida a ponto de classificarmos correntes deterministas que no nosso caso, “engessaria” a pesquisa.

Assim, como o objeto de nossa pesquisa está na transição do samba rural para o urbano, dividimos nosso trabalho em três capítulos denominados: Samba Rural, que trata da importância de Pirapora do Bom Jesus como vértice do encontro de negros provenientes de várias localidades do interior paulista e também da cidade de São Paulo, que elegeram a referida cidade para a realização dos batuques, tornando-a referência obrigatória para a compreensão da chegada do samba na Capital Paulista; São Paulo: Do Rural ao Urbano, que versa sobre o espaço da transição do mundo rural para o mundo urbano, dissecando o objeto de nossa pesquisa, bem como, a metamorfose do samba e seus arranjos no novo espaço; e Samba Urbano, que discorre sobre a apropriação pelos sambistas de determinados espaços na cidade para a manifestação do samba, que culminaram com grandes mudanças de sua estrutura inicial até os dias atuais.

1. SAMBA RURAL



O meu santo padroeiro
 Fez sua morada às margens do Tietê
 E a cidade comemorava mês de agosto em Pirapora
 É tão linda de se ver
 Procissão vai rio acima
 Nossa Senhora nos conduz
 Na festança dos romeiros tem batuque de terreiro
 Em louvor a Bom Jesus
 Oi Pirapora oi que vem aí
 Oi Pirapora oi que vem aí
 Samba de Piracicaba, Tietê, Capivari
 Paguei promessa conquistei amigos
 Madrinha Eunice, Seu Zezinho e Seu Carlão
 Geraldo Filme, Tuniquinho Batuqueiro
 Seu Dionísio, Geribá e Fredericão
 Lá no Bexiga com a turma do Sardinha
 Dona Iracema e o saudoso Henricão
 E aí então na capoeira levantava
 Quando o samba esquentava no antigo barracão
 E agora chora viola
 Ai que saudade que eu sinto de Pirapora
 (PIRAPORA, Osvaldinho da Cuíca e Aldo Bueno, 2002)

A música que introduz este capítulo é uma síntese dos elementos do samba rural paulista coletada por Osvaldinho da Cuíca, paulistano do Bom Retiro.

A letra apresenta elementos presentes no mundo rural como a religiosidade (romeiros, terreiros, santo padroeiro, procissão), traz ainda as cidades onde era feito o samba rural (Piracicaba, Capivari, Tietê), lugares onde o café era cultivado.

Os sambistas expressos na música foram fundamentais para fazer a “ponte” do samba rural para o samba urbano. Seu Carlão, por exemplo conhecido no mundo do samba como Carlão do Peruche, levou o samba rural para o bairro do Parque Peruche, que mais tarde originou três escolas de samba (Unidos do Peruche, Império da Casa Verde e Morro da Casa Verde).

Outro sambista citado na música, Geraldo Filme, também transitava entre o

rural (Pirapora de Bom Jesus) e o urbano (Colorado do Brás, Vai-Vai, Unidos do Peruche). Uma das duas mulheres mencionadas na música (Madrinha Eunice) foi responsável pela mais antiga escola de samba em atividade da cidade de São Paulo, a Lavapés, que existe até hoje no Cambuci.

Já Henricão, além de participar do cordão Vai-Vai (depois transformado em Escola de Samba), foi o primeiro rei momo negro do carnaval paulistano e também o primeiro compositor da Vai-Vai.

Osvaldinho da Cuíca é muito claro em sua fala, no que diz respeito à forma como vê o samba citado no início deste capítulo:

Esse samba é recente, até o pessoal da Zona Leste queria que eu concorresse, mas esse samba não é para a avenida. Fui até a escola e fiz uma reunião com os compositores, dei sugestões, idéias, mas esse eu não cantei porque esse samba é bem batuque, é samba caipira. Não quero mudar para samba enredo. É essa consciência que está faltando para os jovens, a importância da nossa história, da nossa cultura. (OSVALDINHO apud URBANO, 2004, p.127)

Como disse Osvaldinho no seu comentário sobre a música “Esse samba não é para a avenida”, o espaço urbano onde ocorre o desfile não comporta o ritmo do samba rural, que é um samba de roda, em que todos entoam um coro no refrão. É o próprio Osvaldinho quem diz: “não quero mudar para samba enredo”.

No samba rural paulista, são muito comuns frases complementadas pelo coro e posteriormente por um toque mais intenso do bumbo. Por exemplo, nessa música cantada por Dona Maria Ester e os Batuqueiros de Pirapora, há uma parte que dona Maria canta: “Eu venho vindo sinhá, vamo’sse embora, tô indo visitá meu Bom Jesus de Pirapora, mas eu vim visitá”, ao que o coro responde “Meu Bom Jesus de Pirapora”. (BRITTO, 1986, p. 44)

Esta música é uma das mais executadas ainda hoje, quando fomos à festa de Bom Jesus de Pirapora (2005/2006), cidade situada há cerca de 70 Km de São Paulo, pude ouvi-la várias vezes sendo executada.

As adaptações que o samba rural foi sofrendo na cidade, dando origem ao

samba urbano, foram motivadas principalmente pela questão espacial, ou seja, as diferenças entre o espaço rural e o espaço urbano, assim, foram fundamentais para gerar um novo tipo de samba. Antes de caracterizar o espaço onde o samba rural era produzido e sua característica como gênero musical, vamos tecer algumas características sobre o samba em si.

Apesar de sua origem africana, o samba não possui uma única faceta. Na verdade, constitui-se de matizes, com tipos dos mais variados, que obtêm certas características que dão ao termo “samba” um sem fim de tipos e maneiras de ser representado. O certo é que a definição de “samba” pelo próprio dicionário da língua portuguesa¹, dá-nos a falsa idéia de ser uma manifestação padronizada em todos os espaços que percorre.

É claro que, na prática, não há tamanho reducionismo, basta-nos observar nas centenas de cidades brasileiras onde é praticada a “cultura do samba” e veremos logo de imediato as mais diferentes formas dessa manifestação cultural que o faz como parte importante da cultura brasileira.

De utilização muito abrangente, o termo samba é originário da palavra “semba” em quimbundo (língua de indígenas bantos de Angola) que designa “umbigo”, ou seja, um gesto coreográfico quase que onipresente na expressão corporal que acontecia entre os negros escravos aqui no Brasil, executado por meio de “umbigadas” (vide Foto 1). Simbolizando primeiro a dança, para anos mais tarde se transformar em composição musical, o samba foi também chamado de batuque, dança de roda, lundu, chula, maxixe, batucada e partido alto, entre outros, muitos deles convivendo simultaneamente (ANDRADE, 1965, p. 148-52), afinal, havia uma miscelânea musical na época (final do século XIX, início do século XX), sobretudo na época dos carnavais, gerando assim uma influência de diversos tipos musicais para sua formação.

Sabemos também que havia diferença entre as denominações expostas por Mário de Andrade (1965, p.148-52). Precisamos então buscar suas origens no caso

¹ Samba. S. m. 1. *Bras.* Dança cantada, de origem africana, compasso binário e acompanhamento obrigatoriamente sincopado. 2. *Bras.* A música que acompanha essa dança. In: Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa. São Paulo, J.E.M.M. Editora, 1988.

de São Paulo e, no interior do estado, encontramos respostas para o surgimento do samba paulistano.

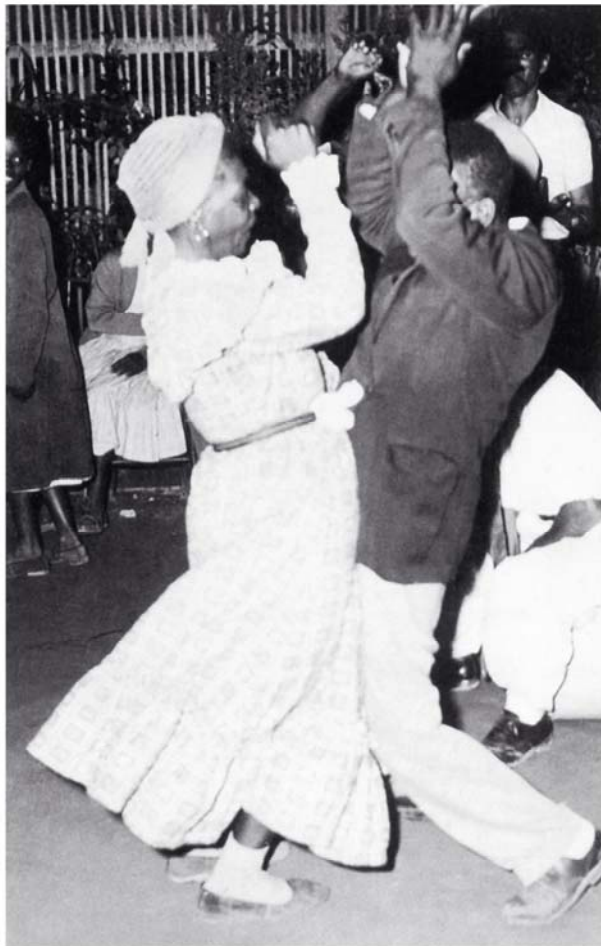


Foto 1

Autor desconhecido

Umbigada.

Vila Santa Maria, São Paulo – SP

c. 1950 – 1960

Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima

Umbigada em São Paulo, reminiscência do samba rural na cidade de São Paulo em meados do século XX. Identificação com o espaço rural na periferia de São Paulo.

No estado de São Paulo, em meados do século XIX, a mão de obra escrava era numerosa no interior do estado para servirem às lavouras de café (vide Mapa 1). Botucatu, Rio Claro, São Simão, Itapira, Itu, São Roque, Araçoiaba da Serra, Laranjal Paulista, Tietê, Campinas, Redenção da Serra, Jacareí, Jundiaí, Caçapava,

Capivari e Piracicaba (BRITTO, 1986, p.49) são exemplos de municípios que já produziam com escravos africanos o que podemos chamar de “samba”, conforme depoimento do sambista Geraldo Filme:

O nosso samba vem das festas rurais, dadas ao negro após as colheitas, onde tinha batuque, umbigada, samba-lenço [...] Nossa origem sambista não vem tanto da religião (africana) e da cidade, mas sim das festas rurais, os desfiles, por exemplo, surgiram das apostas que os senhores faziam em cima de seu cantador, do jogo de pernada, na rasteira, tudo como se fosse uma briga de galo (FILME, fita n. 112.14-15-16-17)



Foto 2

Rodolpho Copriva Jr.

Samba lenço.

Rio Claro – SP

13.05.1955

Coleção particular

Samba Lenço em Rio Claro, característico samba rural feito em espaço de terreiros.

Ilustramos a citação imediatamente anterior de Geraldo Filme com a Foto 2, de samba-lenço em Rio Claro-SP, e Foto 3, de batuqueiros, ambas mostrando os

aspectos rurais no ambiente de chão batido e a última ilustrando os instrumentos confeccionados artesanalmente utilizando-se elementos característicos da área rural.



Foto 3

Rodolpho Copriva Jr.
Modistas e batuqueiros.
Rio Claro - SP
13.05.1955

Coleção particular

Presença do tambu, precursor do bumbo, fundamental nas batucadas desde a época dos escravos. Samba rural feito em terreiros.

Como já dissemos, tratava-se de um samba que continha como característica principal o “bumbo”, instrumento pouco usual nos “demais sambas” que eram promovidos em outros lugares do país. Originário da Península Ibérica, foi um instrumento apropriado pelos negros paulistas e usado como veículo de expressão musical, daí, além de ser conhecido como “samba rural”, esse samba paulista é também conhecido como “samba de bumbo” e “samba caipira”²

² Dados obtidos junto ao “Espaço Cultural Samba Paulista Vivo” - Pirapora do Bom Jesus - SP. Disponível em : <<http://www.piraporadobomjesus.sp.gov.br>>. Acesso em : 03.08.2005

**Foto 4**

Mário de Andrade

Reverência ao bumbo.

Pirapora do Bom Jesus – SP

Agosto de 1937

Instituto de Estudos Brasileiros – USP

Símbolo máximo do samba rural paulista, o bumbo, também chamado de zabumba foi o principal instrumento nas batucadas em Pirapora do Bom Jesus - SP.

Interessante notar acerca do bumbo que, apesar de ter sido apropriado pelos negros paulistas, manteve fortes vínculos com a musicalidade marcial dos brinquedos populares europeus e com as marchinhas que tanto marcaram os primórdios do samba no Brasil. O bumbo é um instrumento de forte marcação, que conduz toda a rítmica da manifestação desenvolvida pelo “bataque”, sem contar com a atribuição feita ainda pela força religiosa que ele representava na época (vide Foto 4). É plenamente reconhecido que o samba é, em sua maior influência, originado do

“batuque” (um misto de danças rituais de lazer e religiosas), vindo da vertente africana angola-conguesa, acompanhado apenas por instrumentos de percussão, sendo o mais relevante deles o tambu (vide Foto 3), uma espécie de bumbo feito de tronco de árvores. (MORAES, 1995, p.94)

Outro instrumento do samba rural paulista é a frigideira, apesar do mesmo já ser usado no Rio de Janeiro. Osvaldinho da Cuíca tentou trazer o instrumento para a cidade de São Paulo:

Acho que sou o único ainda que toca frigideira! A frigideira foi um instrumento marcante no samba paulistano. Para preservar a história do instrumento, eu criei a ala de frigideiras na Vai-Vai, em 1976. (OSVALDINHO, Alma do Samba Paulista, 10/09/2006)

Originalmente no samba rural paulista, a frigideira era tocada com talheres, já no samba paulistano era usada uma varinha de metal. Com a produção em escala do reco-reco e do tamborim, a frigideira sai de cena para dar lugar aos instrumentos fabricados pela indústria de instrumentos de percussão. Apesar da tentativa de Osvaldinho de trazer esse instrumento do samba rural paulista para o samba paulistano, ela não foi para frente em virtude do aparecimento de um instrumento essencialmente urbano e carioca: o tamborim.

Começou-se publicamente a generalizar a palavra (batucada) por 1930. Alguns a explicam como entre o samba e a marcha carnavalesca. Em disco, (*Deixa a nega pena*, Disco Victor, 33524), o samba Mangueira fala em batucada equivalendo-o pois ao samba. Numa peça de Sinhô (J.B. da Silva), Cais Dourado, vem batucada numa enumeração de danças. E também a palavra Sambador. O que dança samba Instrumento obrigatório na batucada (na medida em que é obrigatória uma usança popular urbana) é o tamborim. É na batucada, onde impera o tamborim. (ANDRADE, 1989, p.52)

Vemos que na música do carioca Sinhô é que aparece a palavra tamborim, sendo o instrumento que impera na batucada. Mário de Andrade ainda diz que o

tamborim é o instrumento obrigatório na música popular urbana. Como a frigideira não propiciava uma acústica ideal para um lugar aberto (avenida) e sim para um lugar fechado (o barracão) ou de pequenas proporções (o terreiro), ela foi substituída no samba urbano pelo tamborim.

Na modalidade inicial do samba rural paulista, a harmonia era feita basicamente pelo modista, que cantava a música para o coro responder, posteriormente o batuque iniciava simultaneamente ao coro.

Esta do modista, como eram chamados os bons batuqueiros, consistia em cantar as décimas que relatavam um determinado fato do universo do grupo. Os participantes ouviam em silêncio. Em seguida o modista colocava o ponto, cantava uma quadra para que todos gravassem a melodia e a letra que seriam motivo de dança e canto. Feito isso, cantava os dois primeiros versos da quadra aprendida, a que todos os demais batuqueiros respondiam cantando os dois restantes da quadra memorizada coletivamente. (ARAÚJO, 1973, p.81)

Neste caso acima citado, são cantados os dois versos da quadra pelo coro, aquele canto que presenciei em Pirapora do Bom Jesus, cantado por Dona Maria Ester e um grupo de pessoas da cidade. O coro cantava apenas um verso da quadra. Apesar da pequena variação, a dinâmica era sempre esta.

Esta estrutura de melodia é muito parecida com os pontos de macumba, que muitas vezes também são cantados, portanto a melodia do samba rural paulista é muito próxima da umbanda. Não é à toa que o samba rural paulista também era conhecido como samba de terreiro.

O canto inicial das macumbas é o salvamento dos santos e expulsão de Exu. É uma melopéia monótona, verdadeira litania em que repete infindavelmente o coro;
Vamo' saravá.
A que se segue uma fala mais ou menos melodizada: 'Oh ojosse', 'Oh Xangô', com todo céu da religiosidade negra e de quando em

quando 'Sai, Exu' expulsando o diabo. A palavra 'saravá' é uma deformação de salvar. (ANDRADE, 1963, p.162)

O canto de Dona Ester e o batuque de Pirapora é uma versão católica para um canto que nasceu da religião africana, pois o canto de Dona Maria Ester era entoado pelos negros que pertenciam às irmandades católicas.

Além da oposição entre a religião católica e a religião africana, existia uma distinção espacial entre o terreiro e barracão e a praça da Igreja Matriz.

1.1. O ESPAÇO DO SAMBA RURAL



Foto 5

Claude Lévi-Strauss

Vista de Pirapora.

Pirapora do Bom Jesus – SP

Agosto de 1937

Coleção particular

Pirapora na década de 30, imagem bucólica, típica de uma cidade do interior nas margens do Rio Tietê, praça matriz e igreja como referência.

O espaço rural também tinha o seu núcleo, que era o centro da cidade onde a configuração territorial ainda se mantém nas cidades do interior de pequeno porte,

ou seja, a praça matriz, onde está localizada a igreja, o coreto e o comércio ladeando a praça (vide Fotos 5 e 6).



Foto 6

Márcio Michalczuk Marcelino
Vista de Pirapora
Pirapora do Bom Jesus - SP
Agosto de 2005
Coleção Particular

Pirapora no início do século XXI, imagem quase bucólica, o lendário Tietê da música de Geraldo Filme mostra-se poluído. “Progresso” para a cidade e para o samba.

A praça sempre foi o palco para as manifestações sociais-coletivas que, na maioria das vezes, era mediada pela Igreja. Como muitos negros pertenciam às irmandades católicas (Rosário, São Benedito) suas manifestações sempre continham músicas que eram sambas de exaltação ao santo padroeiro.

O método seguido era quase sempre o mesmo: para constituir um núcleo urbano, o proprietário fazia doação ou legado de uma porção do terreno à Igreja católica na pessoa do bispo mais próximo ou de santo do calendário brasileiro, que se tornava por este fato proprietário desta doação piedosa chamada “patrimônio”. (DEFFONTAINES, 1952, p.122)

Como vemos na citação anterior, a Igreja detinha além da centralidade da vida social, patrimônio via doações e mantinha-se no centro do núcleo urbano das pequenas cidades do Brasil.

Com a cidade de São Paulo não foi diferente, no entanto, quando se torna metrópole, nem sempre a igreja consegue manter-se como núcleo central dos bairros, pois aqui, a realidade é outra, impondo a multicentralidade.

Para ilustrar melhor o espaço rural de Pirapora do Bom Jesus e sua relação com os sambistas da Capital, vamos observar a música Samba de Pirapora de Geraldo Filme, que trabalha bem essa questão.

Eu era menino
Mamãe disse vamo' embora
Você vai ser batizado
No samba de Pirapora
Mamãe fez uma promessa
Pra me vestir de anjo
Me vestiu de azul celeste
Na cabeça um arcanjo
Ouviu-se a voz do festeiro
No meio da multidão
Menino negro não sai
Aqui nessa procissão!
Mamãe mulher decidida
Ao santo pediu perdão
Jogou minha asa fora
E me levou pro barracão
Lá no barracão tudo era alegria
Negro batia na zabumba e o boi gemia
Iniciando o neguinho
No batuque do terreiro
Samba de Piracicaba, Tietê e Campineiro
Os bambas da Paulicéia
Não consigo esquecer
Fredericão na zabumba
Fazia a terra tremer

Cresci na roda de bamba
 No meio da alegria
 Eunice puxava o ponto
 Dona Olímpia respondia
 Sinhá caía na roda gastando a sua sandália
 E a poeira levantava
 Como o vento das setes saias!
 (SAMBA DE PÍRAPORA, Geraldo Filme, 1972)

Na música anterior, observamos a proximidade dos batuques de Pirapora com a umbanda, que pode ser notada quando o autor diz “Eunice puxava o ponto”. A característica rural é o bumbo quando o autor menciona “Negro batia na zabumba”, porém o mais significativo em termos espaciais é a oposição entre o barracão e a procissão. A negativa ao menino negro, em participar da procissão; leva-o para outro espaço: o terreiro, o barracão. Lá, junto dos seus, o samba comia solto e a alegria predominava.

Logramos localizar uma foto onde se vê uma criança se preparar para a procissão, vestida de anjo, demonstrando tristeza em sua expressão, que nos remete ao mencionado na letra de Samba de Pirapora de Geraldo Filme (vide Foto 7).

Outras cidades do interior de São Paulo também são citadas (Campinas, Piracicaba e Tietê), porém é em Pirapora do Bom Jesus que podemos marcar o ponto de partida para o samba paulistano. O aglomerado, desde o início do século XVIII, serviu como importante ponto religioso para as romarias que se dirigiam em busca dos milagres de Bom Jesus, onde, desde 1724, uma imagem do mesmo havia sido encontrada sobre as pedras do Rio Tietê. Na tentativa de levarem a imagem para Parnaíba, que era a vila mais próxima, sem explicação alguma, a imagem voltava para o local de origem. Diante desse fato, vários devotos construíram uma capela no local, originando-se aí a vila que se denominou Bom Jesus de Pirapora. A notícia se espalhou por toda a província criando lendas e milagres atribuídos à imagem, gerando assim um enorme fluxo de pessoas devotas do santo, além de peregrinos. Ficaram estabelecidos então os dias 3, 4, 5 e 6 de agosto como a grande festa e culto a Bom Jesus de Pirapora, em que os crentes banhavam-se nas

águas, pagavam suas promessas e agradeciam suas graças, principalmente nos últimos dias dos festejos, em virtude da procissão realizada nesse dia. (CUNHA, 1937, vol. XLI, p.21)

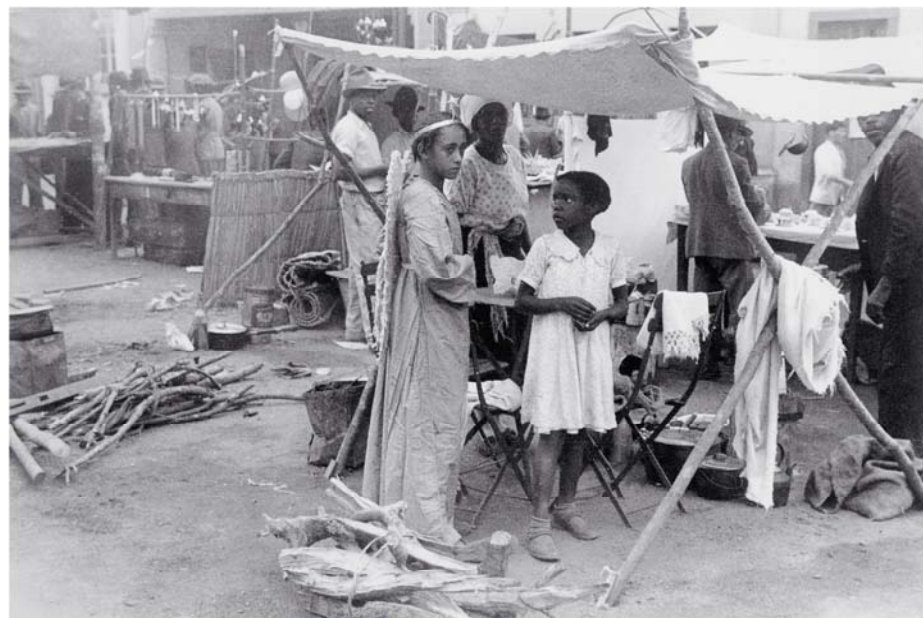


Foto 7

Claude Lévi-Strauss

Anjo de promessa se prepara para procissão.

Pirapora do Bom Jesus – SP

Agosto de 1937

Coleção particular

Era comum os pais das crianças vestirem as mesmas de anjos para pagar promessas na procissão. Nesta foto, destaque para as “asas” de anjo presentes na música anterior de Geraldo Filme.

No trecho citado anteriormente, vemos que o autor considera o nascimento do samba em Pirapora do Bom Jesus, todavia ele enfatiza a importância da religião católica, e não cita os sambas de terreiro ou de barracão, já que, nesse período (século XVIII), ainda não havia as plantações de café.

Entendemos, neste momento, que o samba não surge sem os negros, pois os batuques já eram realizados em outros diferentes pontos do Brasil. A questão religiosa foi fundamental para os encontros dos negros que se dirigiam para lá em virtude da festa de Bom Jesus de Pirapora, e ali compartilhavam suas experiências musicais, promovendo a gênese do samba paulista.

Quando os negros chegaram já existia uma estrutura da Igreja Católica, inclusive com festejos do Bom Jesus de Pirapora, que eram muito sedutores, fato que ajudou a incorporação de alguns escravos e de homens livres para as irmandades católicas.

Cabe ressaltar aqui, que as irmandades católicas eram formadas por leigos e não por pessoas formadas para exercer a vida eclesiástica, porém a Igreja Católica administrava indiretamente essas irmandades.

Outro autor, Moraes, descreve bem a importância de Bom Jesus de Pirapora na constituição e reconhecimento do samba rural paulista:

Com o crescimento da população flutuante nos dias de festa, quando os hotéis, pensões e casas de família ficavam lotados, a alternativa para várias pessoas era acampar às margens do rio (geralmente os caboclos que utilizavam essa forma de alojamento). Afastados da vila também existia dois amplos edifícios abandonados que haviam servido de moradia de seminaristas e religiosos, e neles se alojavam exclusivamente os negros vindos de todas as regiões e cidades da província. É nesse local que a parte profana dos festejos vai se originar e se desenvolver, pois, após os cultos religiosos, negros batucavam e dançavam, desafiando-se a noite inteira. Essa dimensão da fração profana da festa, e da influência dos negros na sua realização, é reiterada no estudo de Mário Wagner V. da Cunha, que identifica e estabelece tipos diferenciados de protagonistas: havia o devoto cumpridor de seu dever religioso; os romeiros, constituídos por brancos, que pretendiam cumprir o dever religioso, mas também acalentavam a idéia de participação nos festejos profanos; e, finalmente, os piraporeanos, constituídos por negros e mulatos que se dirigiam para Pirapora, exclusivamente em função da festa profana, ou seja, do samba. [...] Nessas comemorações participavam todos os segmentos da população, sem exclusões; por isso, seguiam para Pirapora tanto os negros e caboclos pobres como a parcela mais privilegiada. (MORAES, 1995, p.90-1)

**Foto 8**

Claude Lévi-Strauss
Acampamento de Romeiros.
Pirapora do Bom Jesus – SP
Agosto de 1937
Coleção particular

Acampamento dos romeiros, nem todos conseguiam ficar nos barracões. Note-se a presença do elemento branco na festa.

Na Foto 8, podemos observar o acampamento de romeiros que iam à procissão em Pirapora do Bom Jesus, podendo notar a presença de caboclos. E, na Foto 9, observamos o “famoso barracão”, onde se alojavam os negros vindos de várias regiões.

O barracão que citamos anteriormente (vide Foto 9), surgiu desse alojamento que era, na verdade uma moradia abandonada pelos seminaristas. Nele, acontecia a festa profana, paralela ao festejo religioso.

Na música Samba de Pirapora, de Geraldo Filme, há o relato de sua mãe indo fazer promessa para o santo (vide Foto 7), entretanto, foi negada a permanência do menino na procissão, aí ele se encaminha para o barracão.

O autor separa as duas festas em profana e religiosa, contudo na nossa visão as duas festas eram religiosas, já que o samba rural contém muitos elementos da umbanda.

**Foto 9**

Autor desconhecido

Barracão dos romeiros.

Pirapora do Bom Jesus – SP

S/ data

Coleção particular

Barracão utilizado pelos negros em Pirapora do Bom Jesus. Nesse espaço, os mesmos permaneciam durante os festejos e tinham contato com os demais grupos provenientes de outras regiões do estado e que promoviam batuques, oportunizando a “troca” de experiências musicais.

A separação espacial (praça/ barracão) marca mais uma diferença; a festa oficial, comandada pela Igreja Católica, e a festa espontânea dos negros avulsos sem irmandades.

No caso da praça, o espaço era ocupado pelo povo, todavia a mediação do uso do espaço era feita pela Igreja Católica, já no barracão existia uma apropriação do espaço, livre das prescrições da Igreja.

A abolição da escravidão e a economia cafeeira proporcionavam o impulso para que São Paulo recebesse muitos negros oriundos do interior paulista na passagem do século XIX para o XX e trazem consigo suas manifestações inicialmente associadas aos cultos de devoção a São Benedito e a outros padroeiros. Os negros elegeram como ponto de encontro a cidade de Pirapora do Bom Jesus onde verdadeiros “batalhões” de diferentes lugares, além dos que já

moravam na capital, disputavam e testavam suas habilidades no improviso dos batuques que incorporavam novos instrumentos musicais como cuícas, caixas, chocalhos e pandeiros, porém sem deixar de lado o bumbo que, aliás, ganhava maior importância por definitivamente marcar a musicalidade que antes acontecia até de forma solitária. Principalmente a partir do final do século XIX, os negros vão até Pirapora pelos desafios de batuque que lá ocorriam (MORAES, 1995, p.90-8).

Eles tocava aquele surdo [...] Aquela caixa bem grande e cada um tirava um verso do samba, da música [...] E a pessoa tinha que na hora, da sua cabeça, você responde aquele verso [...] Senão você ficava amarrado ali na roda do samba até você responder. (DONA LOLA, Samba à Paulista, 2007, parte I, 39'14")

Notamos que Pirapora do Bom Jesus se tornou uma centralidade em termos de samba, tanto para os moradores do interior que para lá se dirigiam como para os negros da cidade de São Paulo.

Vemos também que, mesmo com a introdução de outros instrumentos no samba (pandeiros e chocalhos), o bumbo ainda reinava absoluto, não é à toa que o samba rural paulista até hoje é conhecido como “samba de bumbo”.

O que acontecia nos barracões de Pirapora era uma espécie de competição, só que ao invés dos quesitos atuais como alegorias e adereços, o que contava era a capacidade dos sambistas na improvisação e a habilidade para tocar o bumbo, como explica Dona Lola.

Então, restritos aos barracões, reuniam-se de acordo com os lugares de origem e após os cultos religiosos, durante a noite, os “debates” se estabeleciam. Moraes (1995, p.92) afirma: “Nesse momento, alguns blocos se destacavam pela competência musical e coreográfica, sublimando os desafios entre eles”.

Verificamos ainda que, além da parte musical, também, existia a coreografia com os passos dos sambistas marcando as batidas de bumbo. Esta coreografia era um pano de fundo para os “partideiros” que declamavam os desafios. Tudo isso ocorria em uma fusão entre o sagrado e o profano - apesar do autor separar o samba como algo depois do religioso - entretanto, a visão que nos fica é que o

samba detinha muitos elementos da religiosidade afro-brasileira. Moraes, quando se refere à dimensão religiosa, usa como indicador o catolicismo, esquecendo-se que os negros professavam outras religiões (aruanda, quimbanda, iketo). A Foto 10 ilustra muito bem a relação dos instrumentos de percussão com a religiosidade dos negros.

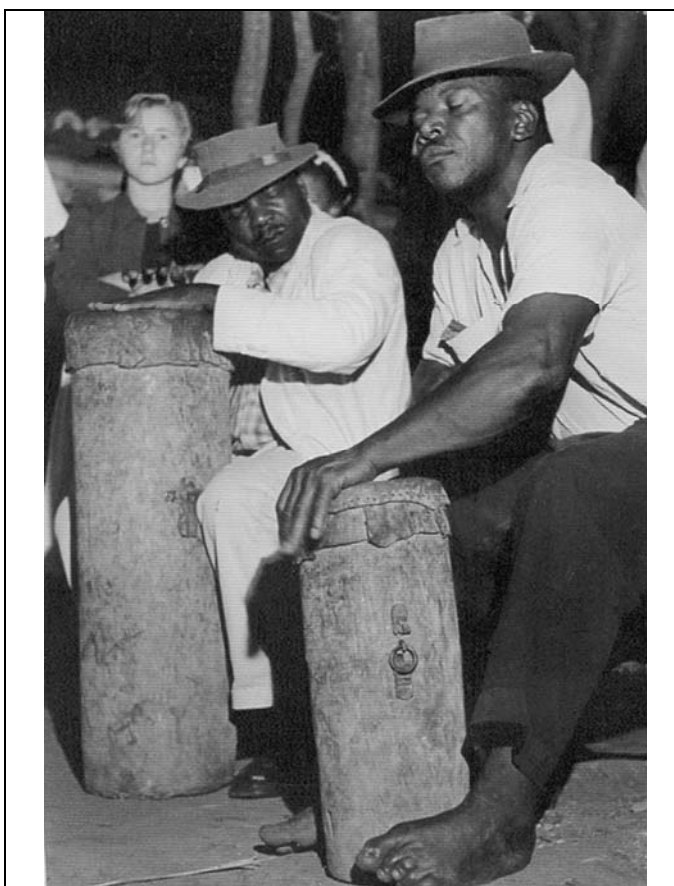


Foto 10

Autor desconhecido

Tambu e candongueiro. Jongo.

Pindamonhangaba – SP

c. 1950 - 1960

Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima

Aspecto religioso relacionado aos batuques, note as expressões dos jongueiros, como em transe tocando seus instrumentos. O jongo é antecessor ao samba, antigos sambistas falam do jongo como grande influência para a formação do samba rural paulista, foi uma modalidade de batuque muito praticado do Vale do Paraíba em São Paulo no final do século XVIII e século XIX.

Dentre aqueles grupos de pessoas que iam à festa de Pirapora, alguns se tornaram famosos, como o de Campinas, comandado por João Diogo, o “Pai João”, um negro com uma perna de pau e tratado como o “general do samba”, um outro de Itu, chefiado por João Mundão, além dos blocos de São Paulo dirigidos por Zé Soldado, sambista do Jabaquara e Dionísio Barbosa, sambista da Barra Funda. (CUNHA, 1937, vol. XLI, p.21)

Vemos então que começam a surgir líderes regionais e, dentre eles, há Dionísio Barbosa, particularmente interessante para nosso trabalho, criador do Cordão da Barra Funda de 1914 que, posteriormente, dará origem à Escola de Samba Camisa Verde e Branco no mesmo bairro.

Observamos também que, além de irradiar o samba para a cidade de São Paulo, Pirapora do Bom Jesus espalhava o samba para outras cidades do interior paulista, como Itu e Campinas.

Além de exímios com o bumbo, comandando as entradas e o ritmo do batuque, essas pessoas se tornavam líderes por terem a responsabilidade de improvisar os versos iniciais, “a deixa”. Segundo Moraes:

A “deixa” dada pelo chefe era fundamental para influir no bom andamento do samba e na maneira de dançá-lo, já que todos os dançarinos o rodeavam esperando o momento inicial. O “debate” e “desafios” entre barracões e cidades ocorriam justamente no instante de improvisar a “deixa”, logo seguida pela percussão e batalhões de dançarinos. (MORAES, 1995, p.92)

E Moraes completa demonstrando que havia uma separação de gêneros, ou seja, as mulheres apenas dançavam, evocando a sensualidade, como fazem as passistas atuais e os homens cuidavam da percussão, algo superado nos dias atuais, quando as escolas de samba já contam com várias integrantes femininas na bateria.

Os instrumentistas eram todos homens e na parte coreográfica encontravam-se homens e mulheres quando se concretizava a umbigada, movimento próprio do sambista paulista, cheio de

sensualidade e malícia. Com o tempo os setores mais conservadores de São Paulo passaram a perseguir esse tipo de dança, pois o achavam lascivo e libertino. (MORAES, 1995, p.92)

Desse modo, podemos concluir pelo depoimento de Dionísio Barbosa que os agentes sociais presentes na festa tinham seu viés religioso e profano, ao mesmo tempo em que esclarece porque o samba rural paulista também é conhecido como o “Samba de Bumbo” ou “Samba de Pirapora”:

Os negros iam por devoção ao Santo e por causa do samba nos barracões [...] lá surgiu o Bumbo Grande, feito com barrica de banha ou azeitona, e couro de cabrito” (BARBOSA, fita n.32, Acervo MIS-SP)

Mario de Andrade (1965, p.147) achou estranho e curioso, senão humorístico, ter em Pirapora um grupo de samba paulistano, não havia percebido que os negros para lá se dirigiam para um interesse além da questão religiosa, era a questão da busca de suas raízes culturais (vide Fotos 11 e 12).

Geraldo Filme, sambista da segunda metade do século XX, conta que sua mãe organizava caravanas para Pirapora em jardineiras, burros ou trens, e que, na cidade, durante os festejos, havia quitutes, o samba-lenço, desafios e tudo que remetesse à tradição do negro, chegando a afirmar:

Lá o negro relembra suas raízes, na cidade ele não tinha mais condições. (FILME, fita n. 112.14-15-16 e 17, acervo MIS-SP)

Segundo Moraes, citando o sambista Geraldo Filme:

Geraldo Filme reconhece, portanto, a identificação das raízes negras brasileiras com as festas populares católicas e a deterioração dessa relação nos centros urbanos, que agravava a situação dos negros, marginalizando-os ainda mais de qualquer participação ou influência no processo de transformação e crescimento da cidade. (MORAES 1995, p.93)



Foto 11

Autor desconhecido

Grupo Barra Funda na festa de Pirapora.

Pirapora do Bom Jesus - SP

c. 1915

Centro de Memória da Unicamp

Dionísio Barbosa, o fundador do Grupo Barra Funda era freqüentador das festas de Pirapora do Bom Jesus mesmo depois da fundação do seu grupo (1914), continuou a participar da festa com o Grupo Barra Funda buscando suas raízes.

Geraldo Filme percebe que, no espaço urbano, a identidade do negro era muito mais fácil de se esmaecer e viu, em uma reunião no interior de São Paulo, como o contato com a terra, a lavoura, enfim o espaço outrora da escravidão, estava mais próximo do que no centro urbano que retirava as referências do período escravista e também as referências culturais do negro paulista, daí a explicativa da

importância de Pirapora do Bom Jesus para a compreensão do samba urbano na cidade de São Paulo.



Foto 12

Claude Lévi-Strauss

Samba de bumbo do Bairro da Liberdade – SP na Festa de Pirapora.

Pirapora do Bom Jesus – SP

Agosto de 1937

Coleção particular

Sambistas de São Paulo buscam suas raízes em Pirapora do Bom Jesus - SP.

Geraldo Filme afirma essa busca de identidade dos negros e ainda classifica o samba de São Paulo:

O nosso samba não tem nada a ver com o samba do Rio, é tão diferente em tudo, os tipo de manifestação da gente, no andamento, o nosso vem mesmo daqueles batuques, daquelas. festas que eram dadas aos escravos quando tinham boas colheitas de café. Então aquelas festas pros escravos nas quais eles se manifestavam com aquelas danças, aqueles [...] era batuque, era aquele [...] umbigada. (FILME, Samba à Paulista, 2007, parte I, 12'50")

As palavras de Geraldo Filme talvez expliquem a contradição dos negros utilizarem uma festa católica para poder afirmar e reafirmar a sua cultura, pois o espaço rural era uma referência para os negros, já que a reunião dos mesmos era mais fácil em virtude da festa realizada em Pirapora do Bom Jesus. Na cidade de São Paulo, o distanciamento entre os negros era mais comum em virtude do tamanho da aglomeração.

Moraes segue, agora discutindo sobre o esfacelamento da Festa de Pirapora:

A decadência da festa manifestou-se por volta de 1930, segundo Mário W.V. da Cunha, Mário de Andrade e alguns sambistas, e teria ocorrido por dois motivos: a reação da igreja católica contra a supremacia da parte profana em detrimento da religiosa, havendo, por isso, proibição do samba nos barracões em 1937; e a repressão da polícia contra o festejo profano. Como os dois momentos estavam umbilicalmente vinculados, a decadência da parte profana leva ao empobrecimento de toda a festa em comemoração ao Bom Jesus de Pirapora. Com o tempo, portanto a festa deixa de ser referencial para os sambistas paulistanos, permanecendo apenas as comemorações estritamente religiosas. (MORAES, 1995, p.95)

Fato este muito claro em nossa presença na referida festa em 2005 e em 2006, em que ainda há uma memória no “Espaço Samba Paulista Vivo Honorato Missé”, localizado no centro da cidade de Pirapora do Bom Jesus (vide Foto 13), mas que existe apenas em nível do concebido, segundo nossa análise baseada em Léfèbvre (SEABRA, 1996, p.7-13), à propósito da produção do espaço, já que é um conhecimento que ganha intencionalidade, ou seja, quando a produção do espaço é concebida para tal, e quando o saber a define como prática e teoria, pois, a festa atual é divulgadora da “nova música sertaneja”, não tendo relação com o samba, mas que há também um movimento por parte da Prefeitura de Pirapora do Bom Jesus para resgatar essa origem das festas antes da proibição por parte da igreja, que consiste em realizar festejos e atrair antigos sambistas com seus sambas para

divulgar assim aos mais jovens a história da própria cidade, atitude louvável na manutenção da história da própria cidade como do samba paulista.



Foto 13

Márcio Michalczuk Marcelino
Festa de Pirapora do Bom Jesus - SP
Espaço Cultural Samba Paulista Vivo
Agosto de 2006
Coleção Particular

Samba de Bumbo no século XX, antigas escolas de samba paulistanas reconhecem e prestigiam a Festa de Pirapora do Bom Jesus em função das origens do samba paulista. Samba Rural e Urbano em momento de reflexão para os sambistas.

Na análise supracitada de Moraes (1995), ele afirma que o samba rural pode ser definido além das coreografias características. A grosso modo, ele sustenta que a consulta coletiva de compor uma melodia e um texto, lançados pelo “deixa” (improviso) do chefe do samba são características do samba rural.

É necessário de nossa parte, transcrever um samba que, feito por Geraldo Filme e B. Lobo, em 1969, foi samba enredo da Unidos do Peruche e, de maneira muito simples, fala das raízes rurais do samba paulistano sintetizando as idéias tratadas nesse capítulo denominado Samba Rural:

Às margens do lendário Tietê
Uma nova cidade surgiu
De toda parte vinha romaria
Festejar o grande dia
E cantar em seu louvor

Trazemos nessa Avenida Colorida
Festa do povo e costumes tradicionais
Dar ao povo o que é do povo
O que fazemos nesse carnaval

Pirapora êh
Pirapora êh
Bate o bumbo negro
Quero ver o boi gemer

Lá no jardim era festa de branco
A banda tocava um dobrado
As negras ditavam pregões
E as moças casadoiras
Procuravam namorados

Nos barracões se sambava
A noite inteira
Batia zabumba
Jogava rasteira

Ô,Ô,ÔÔÔÔ
Cantando alegre a lua
De um trovador

Tem branco no samba
Tem sim senhor
Ele é batuqueiro saninha
Ou é cantador

(TRADIÇÃO E FESTA DE PIRAPORA, Geraldo Filme e B. Lobo,
1969)

Nesta música, percebemos alguns elementos presentes da ruralidade, como a religiosidade (romaria), dois instrumentos referidos na letra (bumbo e zabumba), que são exclusivos do samba rural, além do jogo de rasteira (tiririca ou capoeira). Também diz à questão relacionada à segregação que os sambistas de Pirapora sofriam: “Lá no jardim era festa de branco”, explica a nítida separação entre os negros e os brancos, além do embate sagrado e profano; contudo na letra também é claro que mesmo havendo segregação, esta não era uma questão de caráter relacionada à cor da pele das pessoas, mas sim às suas práticas, pois aponta que “Tem branco no samba, tem sim senhor”, denotando assim também a presença de romeiros brancos na festa (Foto 8), além da questão que virá mais adiante, com a chegada do imigrante na cidade de São Paulo e o samba na fase urbana.

Outra questão interessante, é quando o autor da música se refere a “quero ver o boi gemer”, pois o couro que era preso ao bumbo para dele se extrair o som era de boi, como nos dias atuais, pois mesmo não existindo mais o bumbo, o couro de boi ainda é usado para grandes instrumentos, como os “surdos”.

Vimos portanto, que o grande irradiador do samba para a cidade de São Paulo foi o samba feito em Pirapora do Bom Jesus, o grande centro do samba paulista. Não que fosse ali sua gênese, mas sim a reunião e a coalizão de todas as comunidades que promoviam o samba pelo interior paulista e principalmente buscando resgatar a identidade cultural do negro e do escravo.

Este capítulo nos dá subsídios para analisarmos como se processou a transformação desse samba rural para o samba urbano, verificando perdas e metamorfoses. Nas Fotos 14 e 15, observamos a cidade de Pirapora do Bom Jesus em duas épocas distintas (1937 e 2005) durante a festa que ocorre em todos os meses de agosto, a primeira, intitulada pelo autor como “Samba de Bumbo. Entre o Profano e o Sagrado”, e a segunda, intitulada por outro autor como “Memória do Samba de Bumbo. Entre o Consumo e o Sagrado”, ilustrando como o modo de produção econômico, ou seja, como o capitalismo influencia a própria produção da festa, revelando em segundo plano os interesses da religiosidade.

**Foto 14**

Mário de Andrade

Samba de bumbo. Entre o profano e o sagrado.

Pirapora do Bom Jesus – SP

Agosto de 1937

Instituto de Estudos Brasileiros – USP

Nesta foto, observamos o grande número de negros que parecem assistir a alguma apresentação. Interesse do samba em detrimento à religião.

Construímos, no Mapa 1, o percurso do samba rural rumo à cidade de São Paulo. Tivemos grandes dificuldades para podermos construí-lo, pois não obtivemos registros que pudessem dar as coordenadas das localidades de forma precisa. Consultamos arquivos da Matriz de Pirapora do Bom Jesus - SP na intenção de chegar a registros que pudessem levar até as pessoas das localidades que freqüentavam a festa de Pirapora, porém as pesquisas foram infrutíferas.

Resolvemos então utilizar, como fontes, livros, teses e dissertações, relativos ao tema, bem como as entrevistas de antigos freqüentadores da referida festa com os quais pudemos dialogar.

Por conta das referências contidas em Britto (1986, p.49), chamamos de “zona batuqueira” não só as localidades citadas por ela, mas também toda localidade que tivemos registro da presença de manifestações que caminharam para a constituição do samba rural, como o jongo, por exemplo.

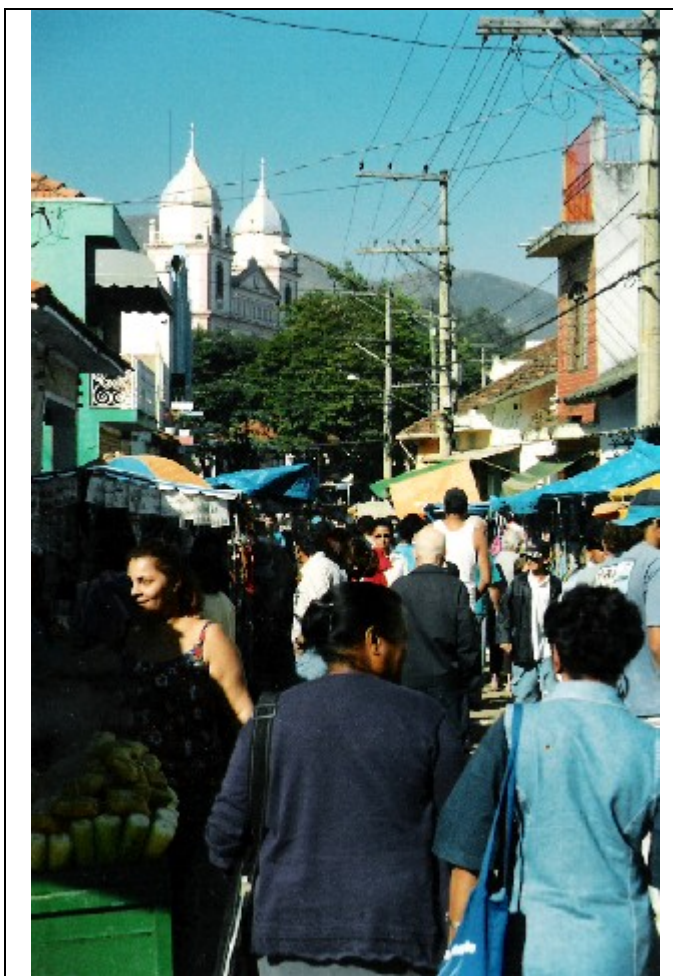


Foto 15

Márcio Michalczuk Marcelino
Memória do Samba de Bumbo. Entre o consumo e o sagrado.

Pirapora do Bom Jesus - SP

Agosto de 2005

Coleção Particular

Nesta foto observamos diferentes tipos étnicos andando pela feira montada para a ocasião da festa. Interesse consumista em detrimento à religião

Somos conhecedores que há probabilidade de pessoas vindas de outras regiões fora do estado de São Paulo, como norte do Paraná, sul do Mato Grosso do Sul e Goiás, para participarem dos festejos de Pirapora, portanto como zonas batuqueiras, mas não obtivemos referências para confirmar tal afirmação, resolvendo não incluí-las e deixar apenas o registro para o interesse de possíveis pesquisadores.

Também incluímos no mapa a cidade de Santos, pois no nosso entender é

uma importante cidade para compreendermos o percurso do samba rural ao samba urbano, visto que obtivemos registros da grande entrada do elemento negro (escravo) pelo porto desta cidade - principalmente no século XIX - portanto, fundamental para a compreensão dos batuques e demais manifestações que, como já dissemos, levaram ao samba rural paulista, sendo certo que os negros são os principais responsáveis por sua gênese.

Notamos também uma grande concentração de negros escravos no Vale do Paraíba (primeiras fazendas de café em São Paulo), concentração tal que nos levou a crer que tenha ocorrido, em um primeiro momento, os batuques e, logo após, seguindo este mesmo raciocínio, no centro-oeste do estado de São Paulo, onde as fazendas de café se espalharam durante o século XIX.

Pirapora do Bom Jesus foi eleita a cidade do encontro de todas essas pessoas que produziam batuques nas mais diversas formas e foi lá que as trocas de experiências se deram em razão da festa religiosa por lá realizada. Alguns moradores, principalmente negros, da cidade de São Paulo também freqüentavam Pirapora nos dias de festa, porém se dirigiam para lá em busca de suas raízes, pois os mesmos também eram provenientes do interior antes de chegarem na cidade de São Paulo (BRITTO, 1986, p.37).

Somente após o início do século XX é que sambistas nascidos em São Paulo, portanto no urbano, iam até Pirapora, não só para voltar às suas raízes, que era o principal para eles, mas também para mostrar as novas possibilidades musicais; claro que de modo tímido, pois Pirapora do Bom Jesus - SP é a cidade do Samba de Bumbo, do Samba Rural, o que nos faz concluir que São Paulo foi um ponto de reprodução do samba rural, porém com novas características influenciadas pelas novas possibilidades no urbano, mesclando sempre as origens rurais até o final da década de 1960 e início da de 1970, como veremos no capítulo seguinte.

MAPA 1

2. SÃO PAULO: DO RURAL AO URBANO



Tebas negro escravo
 Profissão alvenaria
 Construiu a velha Sé
 Em troca pela carta de alforria
 Trinta mil ducados
 Que lhe deu Padre Justino
 Tornou seu sonho realidade
 Daí surgiu a velha Sé
 Que hoje é o marco zero da cidade
 Exalta no cantar
 Da minha gente a sua lenda
 O seu passado e seu presente
 Praça que nasceu de um ideal
 E dos escravos e praça do povo
 Velho relógio encontro dos namorados
 Me lembro ainda do bondinho de tostão
 Engraxate batendo na lata de graxa
 E camelô fazendo pregão
 O tira-teima do sambista do passado
 Bexiga, Barra Funda e Lavapés
 O jogo de tiririca era formado
 O ruim caía o bom ficava de pé
 No meu São Paulo olelé
 Era moda
 Vamos na Sé que hoje tem
 Samba de Roda
 (TEBAS, O ESCRAVO³, Geraldo Filme, 1973)

Neste samba, vemos presentes elementos do samba rural, como o tira-teima do sambista do passado, o samba de roda. Entretanto, já começamos a notar a presença de componentes urbanos, o jogo da tiririca, os engraxates e bairros da cidade de São Paulo (Bexiga, Barra Funda e Lavapés).

A tiririca era uma espécie da capoeira paulista, também conhecida como

³ FREITAS (1978, p.59-60) descreve o que era ser Tebas, sinônimo de empreendedor, hábil, inteligente, capaz de tudo fazer com acerto e perfeição, expressão essencialmente paulistana, em que se confirma a existência do negro Tebas e todas as obras que realizou na cidade de São Paulo, inclusive com registros arqueológicos constando nos anais do Instituto Histórico de São Paulo de 1919.

pernada, o seu jogar consistia em derrubar o planta, que era o tiririqueiro que ficava no centro da roda, ele só podia movimentar as pernas para se defender sem tirá-las do chão, fazendo um movimento parecido com o do alicate.

Este termo “tiririca” é do tupi guarani e significa “mato que espalha”, similar ao “planta” que quando caía no chão se espalhava todo, o valente. Então vemos um gênero de dança urbano cujo nome tem uma origem cabocla que é tiririca dos índios paulistas.

O valente era aquele que ia pra linha de frente e ficava no centro da roda, apesar de ser carioca eu participei de muitas rodas de tiririca na Praça da Sé. (BARÃO DO PANDEIRO, entrevista em 09/12/2004)

As disputas de tiririca aconteciam na Praça da Sé, e reuniam sambistas de toda a cidade, até do subúrbio como diz Alberto Alves da Silva (Seu Nenê da Vila Matilde):

Os jogos de pernada e tiririca [...] olha esses jogos, essa tiririca, pernada existia na Barra Funda, existia na Praça da Sé, existia na Lapa, existia em tudo quanto era canto que tinha samba, tinha essa negrada, esses filhos de africanos que eram fogo! Tinha, então, em tudo quanto era lugar. (SEU NENÊ apud CISCATI, 2000, p.159)

Um dos instrumentos utilizados pelos sambistas desta época era a lata de graxa, usada pelos engraxates da Praça da Sé e da Praça João Mendes. Jarrão, um desses ritmistas, relatou-nos a atividade.

Ficávamos na Praça da Sé, esperando os fregueses, e quando estávamos parados aproveitamos pra fazer um sambinha, com a latinha e batuque na caixa, era tempo bom lembro do Germano, Tuniquinho, Gildo Bahia que até hoje toca na Praça da República. (JARRÃO, entrevista em 17/01/2000)

Tuniquinho Batuqueiro, que foi citado por Jarrão, fala dos engraxates e da razão da concentração dos mesmos na Praça da Sé:

Aí eu ví a Praça da Sé [...] Mas pra mim chegá ali sozinho ficava ruim. Aí eu encontre o Sirval [...] Aí é que entra o Sirval [...] né? [...] O Sirval entra nessa parada [...] E nós pegava um parelepipo, botava ali, o freguês vinha, botava o pé [...] não era nem engraxá, era tirá barro, porque os cara vinha lá do Lavapé, do Jabaquara, tudo com o pé cheio de barro. Então, botava o pé ali em cima daquele negócio lá, um pauzinho lá, tirava aquele barro, cobrava ali um tostão [...] duzentos Réis [...] não me lembro nem quanto é [...] E daí cansamo de tirá barro [...] Descia ali pra Praça da Sé onde tinha um pessoalzinho melhorzinho [...] sapato melhorzinho [...] (TUNIQUINHO BATUQUEIRO, Samba à Paulista, 2007, parte III, 06'18")

E Silval Rosa, citado por Tuniquinho Batuqueiro, completa sobre a relação do samba com engraxates, com jogadores de tiririca, com malandros e com a região central de São Paulo:

Eu engraxava na João Mendes, depois fui pra Cróvis e meu companheiro era o Tunico. Onde o Tunico tava eu tava, onde eu tava o Tunico tava [...] Tuniquinho. Muitos era engraxate também, mas também não era só engraxate. É quem gostava de samba, como Tuniquinho, o Pato N'Água [...] Só, quando o Pato N'Água tava na roda, ninguém entrava [...] Né? Porque ele era pobrema [...] Isso aí de pernada, ele sabia de tudo. Era tudo cara da antiga memo. Tudo cara que tinha [...] aquele tempo, malandro era malandro mesmo. (SILVAL ROSA, Samba à Paulista, 2007, parte II, 12'06"; parte III, 06'10" e 08'24")

O ambiente formado por malandros, sambistas, jogadores de tiririca e engraxates, no centro de São Paulo, era rico para novas experiências musicais, pois era um espaço privilegiado para a criação. Novas possibilidades aconteciam nesse espaço urbano que se descortinava para os sambistas, nesse sentido, até a lata de

graxa usada pelos engraxates fornecia subsídios sonoros para o samba.

Germano Mathias é o cantor que eternizou a lata de graxa como instrumento, nascido no Pari, branco, típico sambista paulista do rural para o urbano, com seu sotaque “italianado”, tem em sua carteira de trabalho o registro como executor de instrumentos exóticos. Recentemente ele perdeu sua lata niquelada e nos confessou que seria difícil arrumar outra, pois era de uma marca que não se fabrica mais. Ele fala sobre essa época:

Eu freqüentava aquelas roda de batucada de engraxate. Sabe?
Era uma batucada, uma roda de samba, muito boa.
A gente tocava, tocava uma [...] uma lata de graxa. Né?
E eu [...] mas foi [...] foi uma época gostosa [...] Né? (MATHIAS,
Samba à Paulista, 2007, parte III, 45'24")

Esta música de Gonzaga Blota, “Lata de Graxa”, mostra bem a cidade na época dos sambistas engraxates:

No coração da cidade
Hoje mora uma saudade
A velha Praça da Sé Nossa Tradição
Da Praça da batucada
Agora remodelada
Só ficou recordação
Até o engraxate foi despejado
E teve que se mudar com sua caixa
Ai que saudade da batucada feita na lata de graxa
(LATA DE GRAXA, Gonzaga Blota, sd)

Esta música é importante por mostrar a primeira grande centralidade do samba urbano de São Paulo, pois era na Praça da Sé que sambistas como Carlão do Peruche e Seu Nenê da Vila Matilde se encontravam para jogar nas rodas de tiririca.

Ainda hoje, em entrevista de José Alcides de Oliveira Filho, um engraxate da Praça da Sé, podemos observar a influência deixada pela geração de engraxates que ficaram famosos na Sé:

Meu nome é José Alcides de Oliveira Filho. Compreto. Isso aqui é o modo que a turma [...] a turma tem costume de falá que isso aqui é o sambinha [demonstra]. Fala: “-Bate o sambinha”.
 Aí.. aí [...] e esse aqui é um chorinho que eles fala: “-Ah! faz um chorinho aí.” É isso aqui, aí ó [demonstra]. (JOSÉ ALCIDES DE OLIVEIRA FILHO, Samba à Paulista, 2007, parte III, 04'37”)

Além de centro do samba, a região central de São Paulo era também o lugar da boemia e da malandragem, e é nessa mistura que o samba rural vai ganhando o contorno do samba urbano com elementos dessa nova forma de apropriação da cidade e de novas atividades incluindo a exploração da prostituição, do carteado, enfim de um “jeito leve” de ganhar a vida, como veremos a seguir, nas palavras de Germano Mathias.

Naquele tempo eu freqüentava as gafieiras da Praça João Mendes, onde também tinha engraxates durante o dia, no Amarelinho que fica em cima da atual padaria Santa Teresa, acabei levando uma cadeirada, apesar da gafieira ser um antro de bons bailarinos, algumas brigas aconteciam por causa do exibicionismo. (MATHIAS, entrevista em 27/04/2000)

É, eu freqüentava as gafieiras, eu freqüentei muita gafieira, tinha o Amarelinho, tinha o Caçamba, tinha o Paulistano da Rua da Glória, tinha o Royal [...] o Royal era elite [...] elite negra [...] e se tocava esses sambas que eu interpreto hoje. Esse estilo de samba de pegada. Né? É o samba sincopado, samba de gafieira. (MATHIAS, Samba à Paulista, 2007, parte III, 45'24”)

E ainda canta, demonstrando como era o samba sincopado, modalidade de samba muito apreciado na cidade de São Paulo em meados do século XX, em que

as palavras eram cantadas com grande velocidade, dificultando a compreensão dos ouvintes, mas em acordo com a velocidade do próprio avanço da metrópole:

O seu rebolado é falsificado
 Ri ti ti ti mó que é bom
 Você também também também não tem
 Dá paralisia toda vez que vai ao samba
 Fica de perna bamba e
 Não convence convence ninguém
 Já presenciei você fazer um teste
 Nesse mesmo teste você não foi aprovada
 Foi uma desilusão
 Fez a cara do papai cair no chão
 [falando]
 Esse que era o sincopado.
 Puxa vida! Viu? Eu nunca fui, nunca fui tão considerado na minha
 vida. Muito obrigado! Saravá minha gente!
 (MATHIAS, Samba à Paulista, 2007, parte III, 45'24")

Germano Mathias também canta a relação entre malandragem e a polícia:

Joguei muita ronda
 Fazia miséria quando perdia
 Já briguei no duro
 Mas também já fiz muita covardia
 Seu Dotô Delegado, pelo amor de Deus
 Não me prenda não. Não, não
 Que amanhã cedinho
 Vou para o trabalho defender o pão
 E não é xaveco não !
 (MATHIAS, Samba à Paulista, 2007, parte III, 45'24")

Em relação à estreiteza entre samba e malandragem, Ciscati em muito colabora com nossa pesquisa, quando transcreve uma entrevista com Germano

Mathias que estabelece toda essa relação com os espaços na cidade ocupados pelos sambistas.

Houve samba malandro e malandragem em São Paulo sim e quem afirma que não houve não deve ter vivido na época, e se viveu não conviveu no meio, não era boêmio, quem vive uma vida à parte não pode falar nada, não participou, então, quer dizer [...] houve grandes malandros em São Paulo na época, inclusive até pouco tempo atrás o Pato N'água, que era um grande sambista, ele jogava o chapéu no chão, o chapéu de aba larga, e com a pontinha do pé dava volta em cima da aba sambando. O Pato N'água era da Barra Funda, ele freqüentava as gafieiras, o Bexiga, que eram lugares que os malandros da época freqüentavam, na época teve muitos, muitos malandros, teve o Xodó, o Hiroito, Pato N'água, o Nelsinho da 45 e eles dominavam o setor da prostituição em São Paulo, né, eram os protetores das prostitutas e, logicamente, tiveram também suas amantes, dentre todas uma que eles tinham como predileta, agora [...] tudo isto aliado ao samba, inclusive teve um sambista gaúcho, "Caco Velho, o sambista infernal", o nome dele era Matheus Nunes, ele era gaúcho e veio para São Paulo e fez sucesso aqui, isso em mil novecentos [...] entre quarenta e sessenta [1940-1960] por aí. Aqui em São Paulo tinha gafieira, né. As principais gafieiras eram o Caçamba, na Quintino Bocaiúva; o Paulistano, na rua da Glória; o Amarelinho na Praça João Mendes; gafieira do Tangará, que era do Júlio Garita e que depois virou o Garitão, o Som de Cristal, na Rego Freitas; o Vinte e Oito que era na Florêncio de Abreu; o Royal que era na Barra Funda. E na Barra Funda [...] o largo da Banana ficava na Barra Funda era onde se juntavam trabalhadores, mas batuqueiros, eles trabalhavam fazendo fretes, carregamentos tal, pegavam no pesado mas eram sambistas, faziam rodas de samba com um jogo chamado "tiririca", que eram exímios jogadores de tiririca, que eram exímios capoeiras e com um batuque muito bem tocado, batuque muito gostoso, então tornou-se uma tradição, uma prática, assim como na praça Clóvis Beviláqua, na praça João Mendes, na praça da Sé, junto com os engraxates; eles, quando não estavam engraxando os sapatos

dos fregueses, formavam uma roda de samba batucando nas caixas e latinhas de graxa, inclusive eu adotei uma para me destacar como sambista e ao mesmo tempo ficou como tempero para o meu samba, uma característica minha, hoje em dia quase eu não uso, só pra fazer um breque [...] uma coisa assim. (MATHIAS apud CISCATI, 2001, p.147)

Se Pirapora do Bom Jesus era a centralidade do samba rural, as rodas de samba da praça da Sé, com a tiririca, os engraxates e a malandragem eram o centro do samba urbano naquele momento, e para lá convergiam os moradores da Barra Funda, Vila Matilde, Lavapés/Cambuci, Campos Elíseos, Jabaquara, Bexiga/Bela Vista, entre outros bairros.

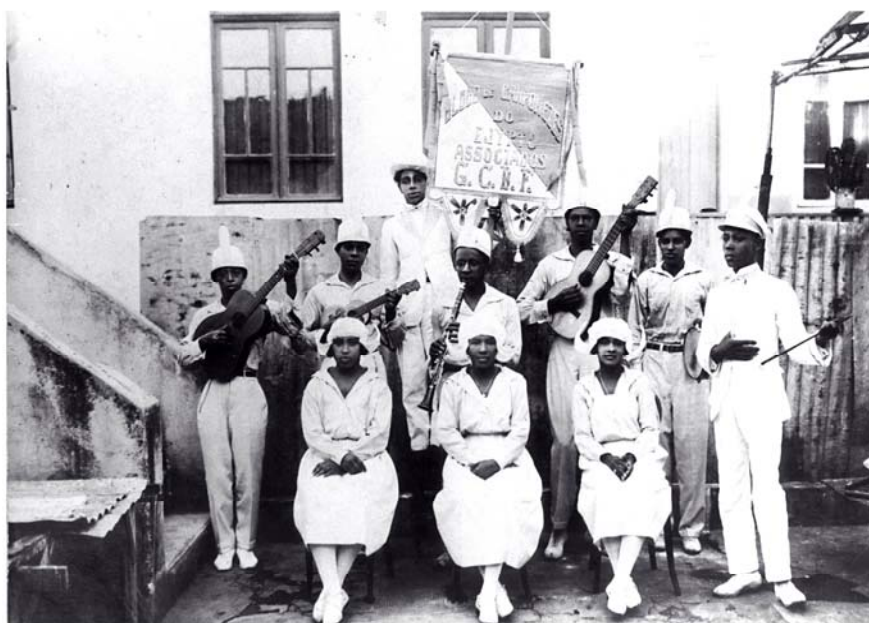


Foto 16

Autor desconhecido

Bloco camponeses do Egito, subgrupo do cordão carnavalesco Barra Funda.

São Paulo – SP

c. 1920

Centro de Memória da Unicamp

Os cordões se espalhavam pela cidade bem como os subgrupos, como as atuais alas das escolas de samba atuais que fazem parte da mesma comunidade e ocupam espaços dentro da organização tendo uma identificação local, ou seja, além de fulano ser de tal cordão/escola, ele também é de tal grupo de pessoas dentro desse espaço.

Estes sambistas, de certa forma mostram, em termos de samba, um começo de metropolização, pois, o deslocamento para outros lugares na cidade permitia a conquista de outros espaços, já que, no período dos cordões, os desfiles eram feitos nos bairros, sem um espaço definido para todos os cordões, que aliás, foram os grandes elementos de transformação do samba rural para o samba urbano, em que aparecem componentes de um cordão nitidamente em seu local de moradia como que para desfilarem pela cidade, como vemos na Foto 16.

2.1. O ESPAÇO DA TRANSIÇÃO DO SAMBA RURAL PARA O SAMBA URBANO

Os lugares em que o samba rural vai se instalar são aqueles em que os negros que trabalhavam na lavoura de café vêm morar, principalmente nos bairros da Barra Funda, Liberdade, Glicério, Bela Vista, Campos Elíseos, Vila Esperança, Cambuci e Vila Matilde.

Como forma de representar estes bairros e suas práticas sociais, surgem os cordões carnavalescos de 1900 até 1937. São Paulo possuía vários cordões. Essas agremiações ainda não possuíam um caráter metropolitano, como ocorre hoje, ou seja, o cidadão mora na Penha e frequenta a Vai-Vai, muitas vezes sem a identificação com o bairro, fato que explicitaremos mais adiante no capítulo denominado “Samba Urbano”.

Na Foto 17, podemos observar mais uma vez a forte relação que os sambistas tinham com seus bairros, porém, com a necessidade de conquista de outros espaços na cidade, dada a informação que tal foto foi feita após um desfile fora do bairro.

Naquela época, os blocos demonstravam um momento de suas práticas sociais e só desfilavam no próprio bairro, como mostram essas marchas:

Minha gente saia fora
Da janela e venha ver (venha ver)
O Grupo da Barra Funda
Está querendo aparecer

Cantamos todos
 Com voz aguda
 Trazendo vida
 Ao Grupo da Barra Funda
 (MINHA GENTE SAIA FORA, Dionísio Barbosa, 1914)

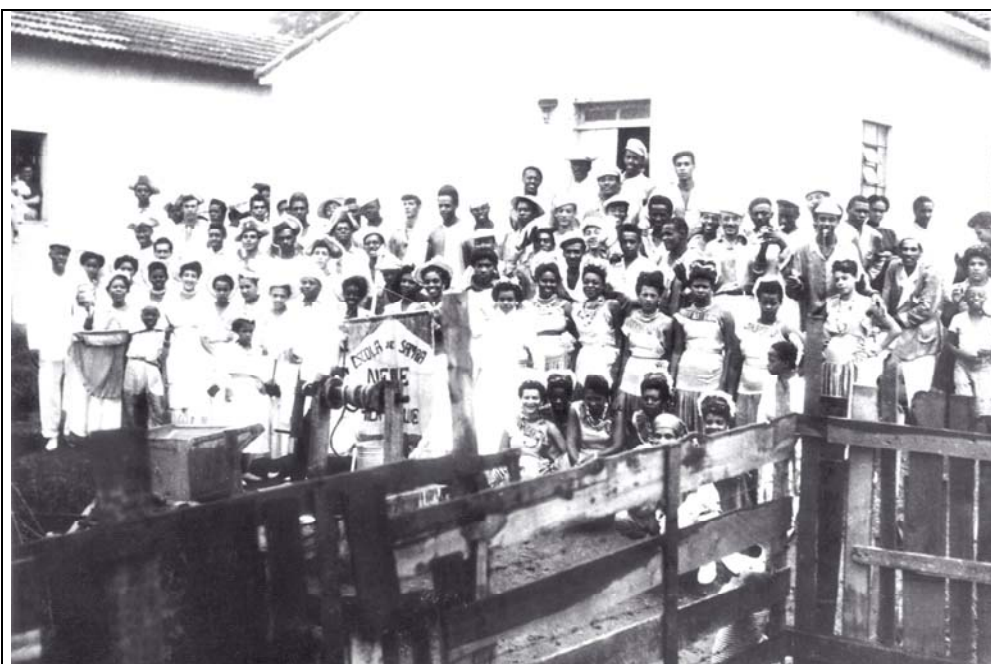


Foto 17

Autor desconhecido

Nenê da Vila Matilde, após realizar seu desfile, no quintal da casa do pai de Seu Nenê.

São Paulo – SP

1956

Centro de Memória da Unicamp

A identificação do samba com pequenos espaços marca essa característica rural presente na cidade de São Paulo como nesta foto onde aparece um poço d'água junto a um cercado típico para animais. Identificação com o bairro. Transição do rural ao urbano.

Henricão, em entrevista a TV Cultura, deixa muito clara a ligação dos sambistas com o bairro:

Que saudade do meu velho Vai-Vai em mil novecentos e vinte e sete, vinte oito [...] Quando eu comecei a cantar aqueles sambinhas lá na Rua Rocha, na casa do Loro, na Rua Rocha

número doze. Eu me lembro que eu fiz o primeiro samba pro Vai-Vai sair, que foi em mil novecentos e vinte e oito. O samba era mais ou menos assim:

Saiam à janela
 Venham espiar
 O Vai-Vai passar
 Gente de valor
 Turma do amor
 Rei do carnaval

Com base na fala de Henricão, as músicas representavam o bairro da Barra Funda, com o Grupo Barra Funda (1914), criado por Dionísio Barbosa, e da Bela Vista/Bexiga, com o cordão Vai-Vai.

Um objeto recorrente nas duas músicas é a janela, a vida se desenvolvia nas ruas e as calçadas eram pequenas, o que propiciava às pessoas saírem na janela e avistarem o sambista em desfile, enfim “vendo a vida passar” (vide Foto 18).

Scarlato contribui para o entendimento da importância das janelas:

Esta opção pelas casas de porões altos que caracterizou a maior parte das casas do Bexiga, veio permitir a exigência de uma forma de vida onde a casa e rua formavam um espaço psicológico integrado. Ao mesmo tempo que o porão, elevando o “para-peito” das janelas a um nível que impedia o transeunte avistar o interior da residência, preservando a intimidade da família, permitia, também, ao morador desfrutar do prazer de acompanhar os acontecimentos sociais que ocorriam na rua. Esta modalidade de habitação, que se propagou em grande parte pelos bairros de São Paulo, no Bexiga, passou a definir um traço cultural do mesmo. As ruas, prolongamentos naturais das casas, permitiam um convívio estreito. As pessoas se comunicavam pelas janelas, fosse com aquelas que passavam pelas ruas, ou então, com outras janelas mais distantes. (SCARLATO, 1985, p.51)

Completa, ainda Scarlato, acerca da importância e do status que essas janelas representavam:

Estes balcões, nos dias de festas do bairro, davam um ar de nobreza para aqueles proprietários. Tudo isso demonstrava a necessidade de uma classe que também vislumbrava um clima romântico que preservava a escala humana entre os espaços interiores e exteriores na interação casa e rua. (SCARLATO, 1988, p.52)



Foto 18

Claude Lévi-Strauss

Desfile do Cordão Campos Elíseos, no trecho provável entre as ruas João de Barros e Cons. Brotero.

São Paulo – SP

1935

Instituto Moreira Salles

Chamamos atenção nesta foto para as janelas das casas direto nas ruas, conforme detalhado no texto acima. Também podemos observar o ziguezague dos foliões em uma tentativa de ocupação total do espaço, que por sinal era invadido pelo público.

Ainda acerca dos cordões, Dionísio Barbosa, como vimos no primeiro capítulo, era um dos freqüentadores do samba de Pirapora, trabalhava no bairro do Bom Retiro em uma marcenaria e, em virtude de sua habilidade, foi enviado à filial

da empresa no Rio de Janeiro, onde conheceu os cordões carnavalescos de lá. Olga von Simson teve a oportunidade de entrevistar Dionísio Barbosa e nos conta:

O pai dele era um escravo que trabalhou, um ex-escravo que trabalhou nas fazendas de café aqui do interior do Estado de São Paulo. Na juventude dele, ele tocou em banda regida por mestre italiano e ele aprendeu música então com esse maestro italiano. Vai ser então um marceneiro trabalhando em indústrias do Bom Retiro e como ele era um marceneiro diferenciado, com uma grande habilidade na profissão, ele é enviado pela empresa para trabalhar na filial do Rio de Janeiro, e vai criar, então, lá na Conselheiro Brotero a semelhança daquilo que ele tinha visto no Rio de Janeiro. (SIMSON, Samba à Paulista, 2007, parte I, 43'01")

A amálgama do “cordão” urbano carioca, experimentado por Dionísio Barbosa, e do samba rural paulista, ora referência em São Paulo, vai retirando as características do próprio samba rural paulista, pois, o samba carioca era essencialmente urbano e também não havia um espaço único de desfile (centralidade), como podemos observar:

Em 1901 os cordões ainda eram apenas a alegria do bairro, poucas vezes se deslocando para o centro da cidade, uma delas especialmente para expor, no saguão do Jornal do Brasil, seu estandarte. O jornal retribuía a honra em guardar semelhante troféu, publicando pequenas crônicas de ditas agremiações, registrando suas origens, seus feitos e principalmente o nome completo de seus organizadores. (FERNANDES, 2001, p.27)

Apesar da semelhança de ambos cordões se manifestarem nos bairros e se encontrarem no centro da cidade, vemos que, no Rio de Janeiro, já havia muitos cordões desde 1901; o Grupo Barra Funda, considerado o primeiro cordão de São Paulo, foi criado apenas em 1914, mas já com a influência dos cordões cariocas – relata-nos Dionísio Barbosa que conhecera essa realidade quando passou algum tempo no Rio de Janeiro.

Ainda, Olga von Simson explica como o processo de desaparecimento das influências rurais chega a São Paulo, demonstrando esta passagem em relação aos cordões:

A gente vê desaparecer a corte. A gente vê desaparecer o baliza. A gente vê desaparecer os instrumentos de sopro e de cordas dentro do carnaval. E o modelão, então da escola de samba carioca, vai se implantado e aí o grande problema, tanto das escolas de samba quanto dos cordões de São Paulo, é fazer essa passagem. Porque percebem que apoio oficial, eles só teriam se seguissem o modelo que 'tava ali instituído no documento.

Algumas, que já tinham uma certa tradição como a Nenê, farão essa transformação de maneira mais eficiente e mais rápida. E depois as outras gradativamente vão realizando o mesmo processo.

Essa mudança da população vai se dando conforme a cidade vai crescendo. E vai crescendo não só o número de participantes em cada escola como também o número de escolas [...] E o carnaval de São Paulo ganha na verdade um impulso muito grande dentro desse processo. (SIMSON, Samba à Paulista, 2007, parte II, 40'45")

Fernando Penteado explica que, nesse tempo, os sambistas tratavam-se como: "Meu Rei" ou "Minha Rainha" (vide Fotos 19 e 20), portanto a lógica na representação dos cordões era assim:

Se fazia muito a corte. Então, era rei, rainha. Príncipe, princesa; duque, duquesa, entendeu? Todo o escalão de hierarquia que existia dentro de uma corte, existia dentro de um cordão. (PENTEADO, Samba à Paulista, 2007, parte II, 16'53")

**Foto 19**

Autor desconhecido

Rei e Rainha na Escola de Samba Nenê da Vila Matilde.

São Paulo – SP

1961

Centro de Memória da Unicamp

Mesmo sendo uma foto de escola de samba, a mesma apresenta componentes dos cordões (a côrte), os quais ainda eram presentes no samba paulistano nessa época.

**Foto 20**

Claude Lévi-Strauss

Rei e Rainha com estandarte ao fundo.

São Paulo – SP

1935

Instituto Moreira Salles

A Corte ainda presente desapareceria anos mais tarde para fomentar o modelo carioca de desfile. Passagem do samba rural ao samba urbano, a apropriação do espaço passava por uma nova estrutura imposta aos sambistas para conseguirem reconhecimento das autoridades.

O final do século XIX marcou definitivamente a história da cidade de São Paulo. Não só a sociedade paulistana, como a brasileira, passaram pelo processo de transformação da escravidão para a maior incorporação do trabalho livre. São Paulo saltava para o título de cidade “mais famosa e importante de todas as cidades do interior do Brasil” (BRUNO, 1954, p.98) e houve, ainda, segundo Pereira (2004, p.143), “a terceira fundação de São Paulo” graças à economia cafeeira. Esta, além de deslocar o eixo econômico brasileiro do Rio de Janeiro para o Vale do Paraíba e Oeste paulista, mesmo que provinciana, já ocupava o centro de uma complexa rede de comunicações do planalto com o litoral, graças a sua localização privilegiada, mantendo-se no universo agrícola, porém com o embrião da metrópole já formado devido aos antigos caminhos indígenas que serviam como leito carroçável para o transporte de mercadorias. Esta estrutura, montada no século XVII, durante a

produção do trigo em São Paulo, e principalmente no século XIX quando são feitas as ferrovias para o transporte do café, propiciou uma organização espacial adequada para a industrialização, que necessitava de transporte para escoar a produção. Portanto o binômio bem articulado porto (Santos) e ferrovia (Mogiana, Sorocabana, Santos/Jundiaí) favorecia a industrialização da cidade de São Paulo, eixo da rede de transportes nacional.

A economia cafeeira tenderá a crescer, trazendo consigo sinais de que mudanças muito bruscas ocorriam na cidade. Segundo Pereira:

Os desdobramentos do complexo cafeeiro e o aumento dos negócios levaram fazendeiros, empresários comerciais e industriais, funcionários do governo, além do caudal de imigrantes que vinham se assalariar ou tentar algum negócio por conta própria, a fixar residência na Capital. A cidade de São Paulo perdia sua aparência primitiva e homogênea, começando a dar uma impressão cosmopolita de abrigar várias cidades em uma só. (PEREIRA, 2004, p.13)

A cidade de São Paulo, em função dessa rede espacial bem articulada, atrai investimentos dos fazendeiros de café, os quais, pelas sucessivas crises do mercado internacional e também pelas recorrentes intensas geadas, começam a diversificar seus investimentos, desta maneira, levantando indústrias, montando bancos e empreendimentos ligados à cultura e à sofisticação da vida urbana, como os cafés, as leiterias, as confeitarias e demais atividades sociais.

Diferente de cidades como Salvador e Rio de Janeiro, que tiveram tempo para assimilar a transformação do rural ao urbano, pois sediavam a capital e a administração do país, São Paulo, em um vertiginoso impulso do crescimento, passa a receber uma volumosa imigração para substituir a mão-de-obra escrava negra nas fazendas de café. Muitas vezes essas pessoas permaneciam na cidade, pois como já foi mostrado acima, São Paulo era passagem obrigatória entre o Porto de Santos e as regiões cafeeiras, e por lá se estabeleciam vindo a tornar-se pequenos comerciantes, além dos ex-escravos que buscavam a “liberdade” fora das fazendas. Florestan Fernandes (1979, p.34), por exemplo, procurou mostrar, em seus estudos,

que São Paulo não teve condições de operar “uma renovação humana que fizesse a transição do mundo rural para o urbano”, fato que ocorreu em Salvador e no Rio de Janeiro, onde ocorreram processos de crescimento urbano bem mais planejados, proporcionando a estruturação de uma menor diluição da cultura popular urbana.

Também a oligarquia cafeeira transferiu-se para a cidade, pois nela era possível cuidar dos “negócios no interior” e dos “negócios em Santos”, podendo além de tudo, usufruir das comodidades que a vida urbana começava a fornecer.

Fato relevante, como já foi comentado, é a expansão das ferrovias, que se ampliavam pelo interior do estado e que, em São Paulo, tinham seu tronco-chave com destino a diversas localidades, atraindo também a instalação de indústrias na cidade.

Todo o crescimento demográfico faz com que a cidade saia de seu núcleo urbano inicial, segundo afirma Moraes:

A partir desse momento, a cidade sai da colina central e penetra nas várzeas do Tietê e Tamanduateí, drenadas por iniciativa do poder público. Do outro lado dessa encosta, o crescimento segue o Vale do Anhangabaú através do riacho do Saracura (hoje a região da Bela Vista/Bexiga). Mais ao sul, acompanhando o espigão maior da cidade (hoje composto pelas avenidas Domingos de Moraes, Paulista, Dr. Arnaldo, Heitor Penteado/Cerro Corá), a urbanização segue em busca da confluência dos rios Pinheiros e Tietê; na vertente norte, pelas divisas do rio Pacaembu; na direção ao sul e oeste ocupa as áreas baixas próximas das margens do rio Pinheiros. (MORAES, 1995, p.39)

Esse crescimento, porém, traria conseqüências marcantes para a constituição da futura metrópole, pois enquanto algumas áreas recebiam investimentos e valorizavam-se, outras conheciam desde seu nascimento a desvalorização, principalmente aquelas que ocupavam os espaços entre as várzeas e as ferrovias, regiões ideais para a implantação de indústrias.

Mais uma vez Moraes colabora para nossa pesquisa, mostrando os antagonismos sociais na cidade:

Sem dúvida alguma essa definição da nova ordem urbana que se instituía cruzava com a redefinição social da cidade, hierarquizando os espaços a serem ocupados pelas classes e segmentos sociais. A elite paulistana, que inicialmente vive nas áreas adjacentes ao centro antigo, passou a conviver nas regiões mais altas da cidade, todas elas providas dos mais variados requisitos urbanos, como iluminação pública, largas avenidas e ruas arborizadas; no centro, ela poderia desfrutar dos locais apropriados de lazer e das facilidades e comodidades para realizar e controlar seus negócios. De outro lado, nas áreas mais baixas da cidade, constituída pelas várzeas dos rios, ergueram-se os bairros populares, com seus lotes superocupados e desvalorizados pela umidade, distância do centro e pela fumaça das indústrias; os problemas se avolumaram na medida em que não houve qualquer atenção do poder público municipal em procurar resolvê-los. Nas áreas centrais desvalorizadas e deterioradas surgiram os cortiços, onde os pobres viviam com escassez de espaço privado, amontoados em velhos casarões e palacetes. Portanto, ao hierarquizar seu espaço urbano e social, a cidade estabeleceu uma classificação e distinção física e social entre aqueles que poderiam usufruir e desfrutar das comodidades da vida urbana moderna paulistana e aqueles que deveriam suportar as contradições e resíduos desse processo. Seria, portanto, nessas áreas que se desenvolveriam as várias faces de uma cultura vinculada a este tipo de vida, com formas de criação e difusão própria e específicas. (MORAES, 1995, p.44)

Com a mudança da morfologia da cidade, ocorre também uma nova rede de relações sociais e conseqüentemente uma nova vida cotidiana, na qual os que na cidade chegavam acabavam por fundir seus hábitos rurais com os hábitos urbanos até então fora de suas práticas sociais.

Rolnik analisa essa questão da “distribuição” dos habitantes na cidade:

Dessa maneira se demarcava uma área 'regulada' da cidade, onde a habitação popular não poderia acontecer, ao mesmo tempo que se configurava, fora do perímetro urbano, uma zona de obscuridade, sobre a qual o olhar do poder municipal não vigorava. (ROLNIK, 2001, p.23)

E ainda completa no sentido de identificar o meteórico crescimento demográfico de São Paulo:

Esse modelo liberal e privatista, e toda a construção de relações políticas que lhe correspondia, entra em crise nos anos 20, vítima da voracidade de sua criatura: uma cidade que em 1920 chega aos 600 mil habitantes, densa e concentrada como um barril de pólvora prestes a explodir. (ROLNIK, 2001, p.23)

São Paulo, como afirma Sevcenko (1992, p.31), brota subitamente como um colossal cogumelo depois da chuva, mostrando-se como um enigma para seus habitantes que, perplexos, tentavam entender esse processo de crescimento súbito de cidade enquanto lutavam para não serem devorados por ela mesma.

O samba aparece justamente nas áreas descritas acima, ou seja, as áreas “reguladas da cidade”, contempladas no Mapa 2, que ilustra onde a população menos favorecida da cidade se instala, sobretudo em um ambiente deteriorado em termos de infra-estrutura urbana, tanto nas áreas periféricas, próximas da ferrovia, ou em áreas desvalorizadas do centro. (MORAES, 1995, p.107)

Esses espaços, contidos nas áreas de ocupação histórica da cidade, onde sobretudo a população negra da cidade já habitava, recebe, durante a primeira metade do século XX, um enorme número de imigrantes.

No Mapa 2, mostramos as três principais centralidades na transferência do samba rural ao samba urbano, Barra Funda, Bexiga (Bela Vista) e Liberdade (Cambuci/Glicério), porém resolvemos incluir os bairros de Saúde e Jabaquara por serem citados por alguns autores (Simson, Britto, Moraes, Cunha) como sendo um importante ponto que serviu como quilombo no século XIX, fato este que concentrou um grupo de negros que resistiram até os dias atuais. É citada inclusive a figura de

MAPA 2

Zé Soldado (CUNHA, 1937, p.21-v.XLI), famoso batuqueiro que freqüentava as festa de Pirapora do Bom Jesus - SP que servia como uma espécie de conselheiro para os sambistas da Paulicéia, contudo não há registros suficientes para podermos afirmar que Jabaquara e Saúde desenvolviam atividades com a mesma magnitude das outras localidades referendadas nesse mapa.

Os bairros da Barra Funda, Bexiga e Liberdade, devido à proximidade com o centro da cidade permitiram importantes trocas e experiências sociais que levaram ao percurso do samba rural ao samba urbano.

Dentro desses espaços ou mesmo fora deles, outras centralidades foram fundamentais para as trocas sociais, pois nem sempre os sambistas “invadiam” ou freqüentavam os bairros que não fossem os seus, donde a relevância destas centralidades, como o Largo da Banana, a Praça da Sé, o Largo do Paissandu e as ruas do centro da cidade, pois eram “territórios livres” onde, além de serem espaços comuns (praças centrais, ruas de comércio e estação de trem), podia-se fazer seus batuques com as possibilidades que o urbano oferecia, como os engraxates e carregadores que se aproveitavam desse tempo para disfarçarem seus batuques em seus ofícios.

Como já foi colocado, o meteórico crescimento demográfico da cidade, que se inicia em tempos pretéritos, pode ser considerado como fruto de uma industrialização promovida pela acumulação de riquezas que, em nosso caso, provém da economia cafeeira, como a chegada do bonde em São Paulo, como demonstra a Foto 21.

Mas esta industrialização pode ser dividida em dois momentos: um primeiro que durará até a década de 1930, quando por meio de novas condições políticas e organizacionais há uma nova impulsão do poder público que começa a permitir que o mercado interno ganhe um papel de uma nova lógica econômica e territorial; e um segundo (anos 1940 e 1950), em que o termo industrialização não se refere apenas à criação de atividades industriais, mas também como um processo social complexo, que inclui a formação de um mercado nacional com a expansão do consumo em formas diversas, o que acaba por impulsionar a vida de relações, ativando o próprio processo de urbanização (SANTOS, 1993, p.27).

**Foto 21**

Autor desconhecido.

Inauguração da primeira viagem de bonde na linha São Bento - Barra Funda
São Paulo - SP

Jornal eletrônico Novo Milênio.

<<http://www.novomilenio.inf.br/santos/bonden41.htm>> Acesso em: 05.11.2006

Essa foto de 1900 registra a primeira viagem do bonde no percurso São Bento-Barra Funda. A cidade rumo à metrópole, novos hábitos, novas relações econômicas no urbano gerando mudanças sócio-espaciais.

Na metamorfose desses dois momentos da industrialização, em que o surto modernista já se incorpora à cidade, os traços da vida rural que representavam o atraso e o provincianismo secular da cidade são apagados, afinal, os padrões urbanísticos, inspirados nos padrões europeus, não permitiam, por exemplo, a permanência das camadas mais pobres nos espaços “urbanizados”, fazendo com que essas pessoas, apesar de toda uma “nova ordem instituída”, agrupassem-se e criassem novas formas de sobrevivência, gerando novas experiências. Portanto, dentro deste conjunto social segregado, os segmentos de mesma origem tentariam criar modos formais ou informais de solidariedade, buscando a sobrevivência. Seriam eles os negros paulistanos e/ou do interior, os imigrantes de diversas nacionalidades e os caipiras paulistas, todos eles fora da “nova ordem urbana” que se formaria com experiências inusitadas de uma cultura popular urbana.

Moraes contribui para esse estudo, afirmando que a gênese do samba

paulistano estava nas festas populares dos negros, que ficavam segregados das festas religiosas:

Os espaços de criação e principalmente, de difusão cultural se estabeleciam nas festas populares profanas e religiosas do calendário católico, freqüentadas tradicionalmente pelos paulistanos. Os negros, de certa forma impedidos de se manifestar, penetraram nesses espaços para criar condições de difusão e preservação de suas manifestações coreográficas e musicais. Entre as festas já vistas, e onde ocorriam os mais variados sincretismos, a ocupação pelos negros do espaço e do tempo carnavalesco foi fundamental. Esse processo acabou redundando na construção do pequeno carnaval, caracterizado a partir dos primeiros anos do século XX, pelos cordões carnavalescos. Finalmente um novo elemento surgiu nessa construção dos cordões, e a ele se incorporou, tornando-se componente constitutivo e original; trata-se da participação dos tradicionais pequenos conjuntos de serenatas e choros, presentes em todos os cantos da cidade nesse início de século. (MORAES, 1995, p.104-5)

Os cordões, no primeiro quartel do século XX, podem ser considerados a primeira manifestação popular relacionada ao samba paulistano. Eram caracterizados pela “marcha-sambada” e, além do desfile e da batucada, traziam um elemento novo para o samba paulistano, um pequeno grupo de músicos conhecidos na época como “choro” ou “regional”, os quais tinham uma função secundária nesse contexto, já que, nas sucessivas paradas entre as ruas e avenidas que passavam na época do carnaval, atuavam executando a melodia dos desfiles e outros sambas e chorinhos. Uma peculiaridade destes grupos era sua formação musical e, mais uma vez então, vemos realizando-se a intersecção de costumes e pessoas das mais diferentes origens; tal sincretismo se dava em função da necessidade de inclusão de instrumentos que não faziam parte da tradição negra (percussão), para, desta forma, terem um mínimo de aceitabilidade por parte dos outros habitantes da metrópole. (MORAES, 1995, p.108)

Vale lembrar que, até então, o samba continuava sendo considerado como atividade transgressora e tais manifestações só eram permitidas em determinadas épocas e locais. Os espaços de criação e difusão cultural aconteciam nas festas populares profanas e religiosas do calendário católico; freqüentadas pelos paulistanos, oportunidades nas quais os negros se inseriam nestes espaços criando condições de difusão e preservação de sua cultura. Todo esse processo acabou por construir o “pequeno carnaval”, formado basicamente pelo desfile nas ruas da cidade nos cordões. (MORAES, 1995, p.104-7)

Osvaldinho da Cuíca descreve como eram os cordões:

O cordão tinha muito instrumento de sopro. Abria-se os cordões com os clarins e também havia muito trombone, piston e o resto era muitos violões, muito banjo, muito cavaquinho. Mas o cordão começou muito leve, fazendo músicas européias. E aí vinha as alas atrás, em fileira de um. Não havia aquele cheio que nem escola de samba, muita gente, não. Era duas fileira laterais, seguindo o cordão, fazendo cobrinha pra preencher o espaço vazio. (OSVALDINHO, Samba à Paulista, 2007, parte II, 16'24")

Cabe-nos aqui chamar atenção para sua última frase: “Era duas fileira laterais, seguindo o cordão, fazendo cobrinha pra preencher o espaço vazio”. Ora, se não havia pessoas suficientes para “preencher o espaço vazio”, era porque o “espaço” que ocupavam ainda não era o “espaço apropriado” para eles, ou seja, suas raízes rurais não permitiam uma lógica urbana, de preenchimento de espaços, sua relação com o mesmo ainda não era totalitária, como vemos nas escolas de samba de hoje, cujos espaços obrigatoriamente devem ser preenchidos totalmente pelos sambistas.

No que diz respeito ao tempo, registra-se um retorno à temporalidade mais imediata. Da mesma forma que a planificação estratégica ajudará a tomar consciência de que os mecanismos de transformação da cidade não podem ser apreendidos e compreendidos sem uma referência ao longo prazo - no sentido

de Braudel - da história econômica, o progresso da participação sublinha que ocorre também algo de essencial na vivência cotidiana dos habitantes, no imediatismo total das percepções do espaço urbano, e estaríamos negligenciando objetivos bem reais se acreditássemos poder nos dispersar de analisar de forma bem detalhada e bem-atenta esses valores de uso vernacular. (LACAZE, 1993, p.60)

Na verdade, os cordões não eram novidade, sua origem remonta ao século XVIII, quando alguns grupos de negros e pobres fantasiavam-se de índios e com instrumentos rudimentares, como nós de bambu gigante, cabaças com pedrinha, e participavam à frente das procissões religiosas, principalmente nas da Igreja do Rosário, pois os instrumentos de percussão chamavam atenção. Eram conhecidos como os “Caiapós”. Entretanto, em meados do século XIX, foram proibidos de acompanharem as procissões, o que levou os organizadores da dança a pedirem permissão à Câmara Municipal de São Paulo para a realização do folguedo nos adros das igrejas de São Francisco, São Benedito, São Bento e Rosário, após a entrada da procissão para o recolhimento, situação essa que não durou por muito tempo. Foram novamente proibidos e restou para o grupo se apresentar como os “Caiapós da Paulicéia”, a partir de 1890, durante os festejos carnavalescos, transformando-se assim em uma espécie de cordão de pessoas no carnaval de São Paulo. Sofriam discriminação perante os outros foliões por serem considerados rústicos e pela pobreza dos vestuários, em uma época em que o carnaval era uma reprodução da visão européia da festa, extinguindo-se por volta de 1910 (URBANO, 2006, p.103).

Algumas considerações acerca dos Caiapós poderão levar-nos a uma reflexão mais apurada na análise da trajetória do samba rural ao samba urbano. Nossas evidências, contidas nas citações a seguir, como também na Foto 22, levam-nos a crer que os Caiapós tenham sido uma espécie de “avós” dos cordões.

Simson (1984, p.177), citando Araújo (1952, p. 34 e seguintes) esclarece:

Há de fato no Caiapó a parte dramática. Embora não digam uma palavra sequer, a não ser sons guturais quando cercam o Curumi,

protegendo-o, há nessa dança a representação de dois temas que vivem na infra-estrutura de nossa sociedade: o ataque do branco invasor ao índio - choque de culturas - e a ressurreição. Esta é sem dúvida um elemento árqueo-civilização latente em nosso folclore. (ARAÚJO apud SIMSON, 1984, p.177)



Foto 22

Autor desconhecido

Caiapós.

Rio Claro - SP

c. 1920 – 1930

Museu Pedagógico Amador Bueno da Veiga, Rio Claro - SP

Não obtivemos registro dos caiapós da paulicéia, no entanto conseguimos esse registro dos Caiapós em Rio Claro-SP no primeiro quartel do século XX, o qual serve como referência visual desse folguedo. Note-se o aspecto rural, os caiapós descritos nas referências pesquisadas remetem a batuques primitivos, portanto o bumbo ou zabumba presente no primeiro plano da foto já denota a influência de tal instrumento na área rural paulista. Presença interessante também de um estandarte, típico de cordões na fase de transição do samba rural ao samba urbano.

Simson, ainda completa sobre sua formação e desaparecimento:

Vemos então que esse folguedo surgiu entre a camada inferior da população paulistana formada de índios, africanos e mestiços e se baseava num amálgama de experiências e tradições (européias,

africanas, indígenas e bandeiristas) expressando os sentimentos mais reprimidos dessa população dominada.

Mas, ao que parece, no início do nosso século, esse tipo de manifestação deixou de ser valorizada, mesmo nos dias de Momo, e os Caiapós acabaram desaparecendo da cidade de São Paulo na segunda década deste século, sendo substituídos por um folguedo mais elaborado com música e dança e sem o caráter denunciador que o velho cortejo possuía - os cordões. (SIMSON, 1984, p.179-80)

Concordamos que os Caiapós foram substituídos por um folguedo mais elaborado em termos musicais, pois seus registros apontam para sons aleatórios e não melódicos, mesmo não o sendo por parte dos executores que viam uma lógica em sua manifestação.

Estritamente como cordão carnavalesco, foi entre 1857 e 1860 que surgiu o “Zuavos”, formado por comerciantes, funcionários públicos, políticos e elementos da sociedade paulistana que, desprezando os preconceitos da época, saíam mascarados nas ruas, provocando grande alarido e perturbando o sossego público com aceitação por parte dos habitantes, porquanto a organização era feita por uma “Sociedade”: a Sociedade Carnavalesca Piratininga. Não temos contudo o conhecimento de quando esta deixou de existir, mas este tema nos desviaria de nosso foco principal de pesquisa que é o samba, pois além de não produzirem ritmos ou batucadas, eles representavam a elite local na época. (URBANO, 2006, p.103-4); portanto, mencionamos esta informação somente para registro do contexto histórico.

Retornando à seqüência cronológica, no início do século XX, mais precisamente no dia 12 de março de 1914, surge, no reduto negro da Barra Funda, o “Grupo Carnavalesco da Barra Funda”, considerado como primeiro cordão carnavalesco do século XX, fundado por Dionísio Barbosa (vide Foto 23), que já freqüentava as festas em Pirapora, juntamente com seus familiares e vizinhos, conhecidos como “Camisa Verde e Branco”, por assim saírem às ruas nos festejos de carnaval. A organização e forma da saída dos cordões, bem como o ritmo

musical marcado pela forte presença do bumbo, foram inspiradas nas procissões religiosas de Pirapora (MORAES, 1978,vol.CLXXXIII).

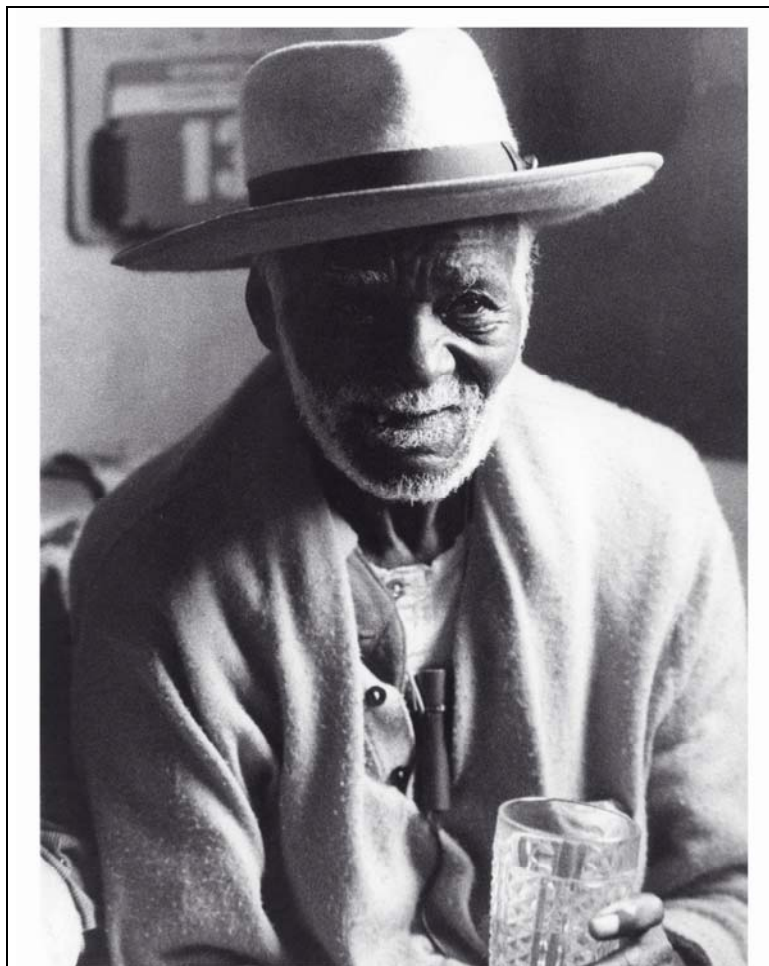


Foto 23

Olga von Simson

Dionísio Barbosa, fundador do grupo carnavalesco Barra Funda, mais tarde Cordão Camisa Verde, o Camisa Verde e Branco.

São Paulo - SP

1976

Centro de Memória da Unicamp

Precursor do samba urbano, ponte importante com o samba rural, figura reconhecida como das mais importantes para o samba paulistano.

Deixamos claro desde já, nas palavras de Maria Aparecida Urbano, carnavalesca e pesquisadora do samba paulistano, a importância de Dionísio Barbosa para o samba em São Paulo:

O Dionísio Barbosa [...] ele teve o mesmo valor que teve o Ismael Silva⁴ no Rio de Janeiro embora ninguém dê esse valor pra ele aqui em São Paulo. Porque Dionísio Barbosa praticamente foi o primeiro a montar um cordão organizado aqui em São Paulo. (URBANO, Samba à Paulista, 2007, parte I, 42'44")

Mestre Feijoada, último apitador de escola de samba, antes do “cargo”, transformar-se em Mestre de Bateria, conta como era formado os cordões:

O cordão não tem instrumento miúdo. O cordão é constituído [...] a bateria é constituída de zabumba, surdo, contra-surdo, caixa, caixa-rufo [...] só que uma das caixa, ela não tinha corda [...] entendeu? E era justamente a caixa que dava esse som [demonstra] [...] essa caixa sem corda. A gente vai vivendo oras com alegria, ora com tristeza, mas, a vida continua [...] É isso aí! (MESTRE FEIJOADA, Samba à Paulista, 2007, parte II, 20'30")

Em sua fala, Mestre Feijoada descreve claramente a estrutura dos cordões nesta fase de transição do samba rural ao samba urbano. A partir do saudosismo presente no final de sua fala, damos-nos conta da falta de alguns elementos apresentados por ele como pudemos constatar em várias comunidades do samba em que estivemos presente nesta pesquisa. Não fazem mais parte das escolas de samba de São Paulo instrumentos como a “zabumba” ou simplesmente bumbo,

⁴ Nascido em Niterói (RJ), filho de um cozinheiro e de uma lavadeira, Ismael foi um dos maiores sambistas dos anos 1930 e 1940 no Brasil. Criado na zona norte do Rio de Janeiro, desde cedo, frequentou rodas de samba e malandragem do Estácio e começou a compor, sendo fundador da primeira escola de samba, a Deixa Falar, em 1928. Ismael foi responsável, junto com os outros “bambas” do Estácio, pela forma que o samba tem até hoje, mais independente do maxixe e de ritmo mais marcado e cadenciado, para facilitar a evolução dos foliões que desfilavam pela escola. Na década de 1920, fez um acordo com Francisco Alves, que permitia ao cantor gravar composições de Ismael e constar como autor, mediante pagamento prévio. Este “comércio” de sambas era prática comum nos anos 1920 e 1930. Além de Ismael, Noel Rosa, Cartola, Nelson Cavaquinho e outros venderam sambas. “Me Faz Carinhos” e “Amor de Malandro” foram dois sucessos na voz de Francisco Alves comprados de Ismael. Nos anos 1930, Ismael Silva se tornou uma figura lendária no mundo do samba carioca. Seus sambas foram gravados com muito sucesso pelos cantores mais populares da época, Francisco Alves e Mário Reis, que cantaram em dueto “Se Você Jurar”, em 1931. Foi parceiro de Noel Rosa em sambas como “Pra Me Livrar do Mal”, “A Razão Dá-se a Quem Tem” (com F. Alves), “Ando Cismado” e “Adeus”. Na década de 1940, afastou-se do meio artístico, voltando a se apresentar em 1954 nos shows da Velha Guarda produzidos por Almirante. Nos anos 1960, também frequentou o bar Zicartola e se apresentou em programas de televisão, tornando-se conhecido por outras gerações. Gal Costa regravou com êxito seu autobiográfico “Antonico”. Morreu em 1978, numa casa de cômodos no centro do Rio, sem fama nem dinheiro. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/artistas/ismaelsilva>. Acesso em: 20.08.2002.

como também é conhecido, e a caixa que não tinha corda, o que causava um som mais grave; aliás, característico desta fase dos cordões, como ele próprio afirma quando diz no início de sua fala que “cordão não tem instrumento miúdo”, daí ele “vai vivendo oras com alegria, ora com tristeza, mas, a vida continua [...]”



Foto 24

Autor desconhecido

Componentes da Leandro de Itaquera com destaque para o bumbo (instrumento à esquerda).

São Paulo – SP

c. 1960

Centro de Memória da Unicamp

Nesta foto, percebemos a importância do bumbo ou zabumba nos cordões e mesmo nas primeiras escolas de samba nessa época (início da década de 1960).

Na Foto 24, observamos ainda o bumbo ou a zabumba (som grave) nas primeiras escolas de samba paulistanas - demonstrando sua importância mesmo ao

lado de um tamborim (som agudo) - que foi substituído pelo surdo (som grave), este fundamental para uma maior sonoridade no espaço urbano.

Também se faz necessário esclarecer aqui a querela relativa à “zabumba” ou ao “bumbo”, presentes em trabalhos como o de Manzatti (2005), que apresenta de forma organizada os instrumentos do samba rural paulista.

Em entrevista, Olga von Simson esclarece esta questão:

A zabumba que era utilizada nos batuques feitos nas fazendas de café, principalmente aqui em Campinas, foi uma influência diretamente vinda do nordeste brasileiro, pois quando alguns escravos vieram de lá para alimentar a mão-de-obra, aqui nas fazendas de café, trouxeram consigo, a influência dos batuques de lá, que eram com zabumba. E aqui na região de Campinas, no Centro de Memória da UNICAMP, achamos mais de 50 salvo-condutos desses escravos que vinham através do Porto de Santos e precisavam chegar até as fazendas sem serem confundidos com negros fujões. (SIMSON, entrevista em 06/03/2007)

Apesar da pertinência do assunto, acerca da zabumba ou do bumbo, não podemos abrangê-lo devido à escassez de tempo e ao recorte proposto. Discutir se a influência do “surdo” do samba rural paulista é ibérica, como afirmam os dados obtidos junto ao “Espaço Samba Paulista Vivo”⁵, ou se a versão de Simson é a correta, demandaria outro enfoque para o mesmo tema. Resolvemos por bem deixar o registro para interesse de futuras pesquisas, podemos afirmar, no entanto, baseados nos documentos abaixo, Fotos 25 e 26, feitas por nós no Arquivo Histórico Municipal de Campinas, que houve uma grande entrada de escravos provenientes do nordeste brasileiro rumo aos cafezais de São Paulo.

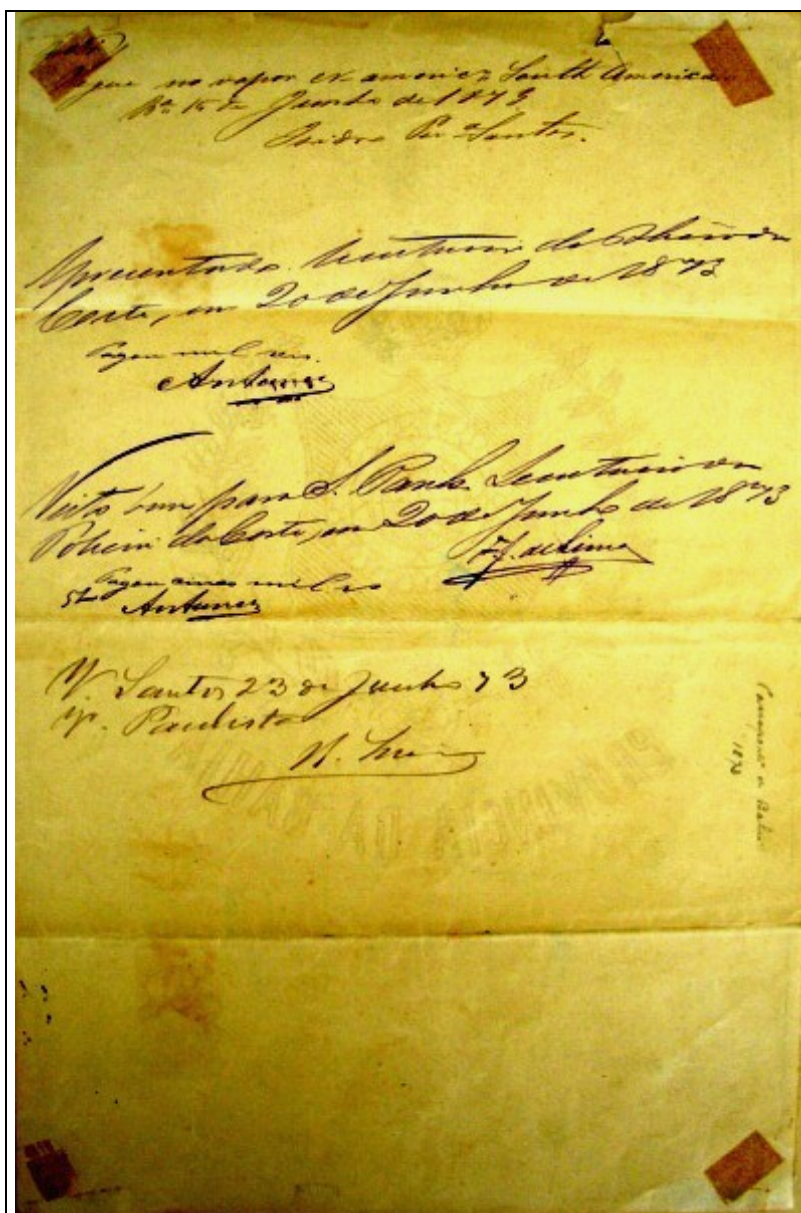
⁵ Espaço Samba Paulista Vivo. Rua José Bonifácio nº 126, Centro, em Pirapora do Bom Jesus - SP. Acesso em: 02.08.2005 .



Foto 25

Passaporte de Escravo em 1873 - Frente
 Fundo Joaquim Ferreira Penteado - Barão de Itatiba
 Arquivo Histórico Municipal de Campinas
 Campinas-SP

Fundo pessoal composto por documentos dos Barões de Itatiba e de seus familiares (ascendentes e descendentes), datados entre 1802 e início do século XX. São 51 documentos contendo 61 autorizações de viagens. Proveniência: Províncias: Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo (Parnahiba), Piauí, Maranhão, Paraná, Pernambuco, Sergipe, Alagoas. Anos: 1857, 1860, 1873 e 1874.

**Foto 26**

Passaporte de Escravo em 1873- Verso

Fundo Joaquim Ferreira Penteado - Barão de Itatiba

Arquivo Histórico Municipal de Campinas, Campinas-SP

Observamos neste passaporte de um escravo, datado do ano de 1873, todo o trâmite para o deslocamento do escravo que vinha do nordeste brasileiro e chegava em São Paulo via Porto de Santos. Na análise que fizemos no Arquivo Histórico Municipal de Campinas, tivemos contato com 61 autorizações de viagem, todas permitindo o deslocamento de escravos do nordeste para São Paulo. As informações contidas, além dos trâmites e escalas de parada bem como nome do navio que vinham eram, nome (sem sobrenome), sua cor, idade, casado ou solteiro, local de origem, e nome completo de seu dono. Estes documentos marcam possibilidades de influências culturais nordestinas para o samba rural de São Paulo.

Com entusiasmo e inspirados no sucesso do Camisa Verde e Branco, outros cordões começam a surgir na Barra Funda e em outros redutos negros da cidade, nas décadas de 20 e 30 do século XX, sempre com a característica de aparecerem em pequenos núcleos sociais, como, por exemplo, o cordão Campos Elíseos, Geraldino, Desprezados, Flor da Mocidade, estes só na região da Barra Funda, além de Vai-Vai no Bexiga, Esmeraldino na Pompéia, Moderado da Água Branca (vide Foto 27), As Caprichosas na Casa Verde, a Mocidade Lavapés, no Lavapés, os Marujos Paulistas no Cambuci e assim por diante. (MORAES, 1978, vol. CLXXXIII)



Foto 27

Autor desconhecido

Evolução do Baliza do Grêmio Recreativo e Carnavalesco Moderado da Água Branca.

São Paulo – SP

c. 1939

Centro de Memória da Unicamp

Interessante notar, nesta foto, a forma de apresentação dos sambistas, pois notamos uma evolução dentro de um espaço delimitado, não havendo evolução de forma linear, com entrada e saída, ou seja, ainda com fortes influências rurais que chegam a lembrar os espaços nas praças, como já citado em nossa pesquisa.

Moraes (1995, p.113), citando Moraes (1978), ilustra bem este período de espraçamento do samba em São Paulo:

Em cada esquina da Barra Funda sempre havia samba, principalmente no Largo da Banana, onde os Valentões da Glete se reuniam periodicamente. No Piques, os sambistas atravessavam a noite cantando e tocando, amanhecendo por lá. Na rua Conselheiro Carrão se reuniam debaixo de uma grande laranjeira. Na Praça da Sé e na esquina da São João com o Anhangabaú, durante a noite, os negros se encontravam para improvisar uma batucada e alguns sambas e também para jogar tiririca e pernada. (MORAES, W.R. apud MORAES, 1995, p.113)

Até meados dos anos 1930, além das localidades de sua gênese na cidade, os desfiles aconteciam na região dos Campos Elíseos e oficialmente entre as ruas Líbero Badaró, São Bento e Largo do São Francisco, sendo que uma comissão julgadora, instalada em um coreto, ficava na Praça do Patriarca. A partir de 1936, os desfiles passaram oficialmente para a avenida São João, no entanto, tornou-se comum sua passagem pelas avenidas Angélica e Paulista (URBANO, 2006, p.106), época em que as famílias mais abastadas da cidade recebiam os sambistas com comida e bebida, como uma espécie de reconhecimento dessa cultura negra. Com o crescimento dos cordões e a popularidade dos mesmos, havia uma “obrigatoriedade informal” de se apresentarem na “central” (delegacia) de polícia antes de partirem em cortejo pelas ruas e avenidas da cidade (ZECA, fita n.112.1, acervo MIS-SP), daí a necessidade dos mesmos serem divididos por cores específicas em suas roupas, dando uma aparência de controle para o poder municipal.

Também importantes foram os bailes organizados por membros dos cordões, pois deles nasciam os momentos de originalidade e autenticidade, além de realizar uma socialização por parte dos mesmos, como afirma Dionísio Barbosa (BARBOSA, fita n.32, acervo MIS-SP) citando a colaboração dos Valentões da Glete (grupo de negros mais pobres, que viviam como ensacadores e carregadores nos armazéns à margem da ferrovia, famosos por jogarem futebol, capoeira e pela valentia) que voluntariamente ficavam nos bares próximos, dando segurança aos bailes, além de fazerem sambas muito bonitos.

Dois fatos são importantes, neste primeiro momento, para a formação do samba paulistano, uma certa aceitação por parte da elite - a qual estava, mesmo que

de modo tímido, reconhecendo a manifestação cultural dos negros com uma atitude paternalista que pode ser entendida como forma de controle - mas, sobretudo, tratava-se de uma aproximação na tentativa de obter popularidade junto à camada mais pobre, objetivando nitidamente um relativo retorno político-eleitoral, apesar da pequena participação da população e do jogo de “cartas marcadas”, e o controle por parte das autoridades, que, dessa forma, pensavam “estar vigiando” todos os espaços da cidade com a nova ordem urbana que se instituía, como o controle de imigrantes e operários que se organizavam como força política real (MORAES, 1995, p.111-2).

Devemos esclarecer que a cidade de São Paulo passava por vertiginoso crescimento demográfico. Em 1890, a cidade possuía 64.934 habitantes. (CARONE, 1978, p.12); em 1910, 375.439 habitantes e, no ano de 1922 (FREITAS, 1978, p.135), 650.000 habitantes, ou seja, não houve um tempo hábil suficiente para os habitantes da cidade assimilarem a transição e integrarem hábitos e costumes de um povoado com suas características rurais, em uma cidade que caminha para vir a tornar-se uma metrópole (FERNANDES, 1979, p.34). Novos arranjos são executados no urbano, que obrigavam o “povo do samba” a se reorganizar em espaços que pudessem ser territórios próprios, que possuíssem identidade própria, com códigos e vivências que já eram características da população negra, mentendo a Festa de Pirapora como grande referência.

Sabemos também que o samba paulistano, apesar de ter suas origens relacionadas diretamente aos negros, recebeu adeptos, como os imigrantes e migrantes que chegavam, em São Paulo, sem muitas posses e acabaram por residir nos mesmos espaços insalubres da cidade. Por lá, conheceram-se e muitos acabaram por fazer parte dessa cultura negra, o samba, gerando arranjos improváveis e resultados inesperados, como no caso da inclusão de choros, ou regionais (instrumentos de corda), trazendo outra cultura como fator determinante para o samba paulistano (urbano). Mesmo não se inserindo no cotidiano do conjunto da população paulistana, a influência dos “cursos”, que era a forma da elite paulistana comemorar os festejos de carnaval, sobretudo na Avenida Paulista em forma de desfiles ou mesmo mais adiante (décadas de 1940 e 1950), com o

conhecido e clássico exemplo da mistura com a cultura italiana em que Adoniran Barbosa aparece como um modelo para essas metamorfoses.

É neste contexto que o samba chega à cidade de São Paulo e encontra uma variedade de povos que contribuiriam para a formação de um samba paulistano, pois mesmo com a tentativa de apagar os traços deixados pela escravidão na presença do imigrante, essas intersecções de culturas diferentes que se encontram na formação da metrópole realizavam a construção inicial da identidade deste samba paulistano: com forte vínculo às tradições rurais religiosas católicas e à prática da cultura negro-africana, as quais, no urbano, incorporam novas experiências sociais e culturais, como afirma Moraes:

Entre todas essas festividades, o espaço do “pequeno carnaval” dos cordões foi o mais importante, pois possibilitou a continuidade das manifestações públicas e das criações musicais dos negros nas áreas urbanas durante os primeiros anos do século XX, e onde ainda podiam ser encontradas características das tradições rurais. Deste modo, a combinação e fusão destes vários elementos transformaram o samba paulistano, na sua forma, criação, produção e difusão, em uma estrutura complicada, que se tornará mais complexa ainda quando se defrontar com as outras diversas e inúmeras experiências sociais e culturais em construção na cidade de São Paulo. (MORAES, 1995, p.114)

E Moraes prossegue, demonstrando esta transferência e fusão cultural que a mudança do rural ao urbano promoveu no samba:

Entretanto, é possível visualizá-las como verdadeiras “pontes” intermediando o universo ruralizado, ainda vivenciado em São Paulo durante algum tempo e o mundo urbano em construção, as quais conseguem transportar para este mundo urbano algumas das tradições mais originais; ou então em seu seio processam-se variadas transformações [...] (MORAES, 1995, p.115)

A desestruturação ou transformações de algumas festas “rurais” dentro da

cidade de São Paulo, em detrimento das modificações urbanísticas que, por sua vez, geravam novas necessidades aos habitantes, para viverem o “modo de vida urbano”⁶ (SEVCENKO, 1992, p. 33-4), colaboraram para a desestabilização gradativa dos valores do mundo rural em São Paulo; como, em 1936, quando as medidas severas da Igreja e Poder Público tomadas para evitar a Festa de Pirapora que terminou por ser totalmente proibida em 1941, arrancando assim uma referência importante senão fundamental para o povo do samba paulistano.

O “Samba de Pirapora”, composto por Geraldo Filme, na década de 1970, (p. 22-3), ilustra muito bem este momento de conflito entre os romeiros negros e as autoridades, em que ele mesmo fora personagem, na sua infância, e ainda aponta para a influência do samba rural na constituição do samba urbano.

Nesse samba, o autor reconhece toda uma influência do samba rural no samba urbano, colocando o “batismo no samba” da criança, como a ida a Pirapora, a não aceitação dos sambistas no desfile religioso (“Menino negro não sai, aqui nessa procissão!”), a questão do sagrado e do profano (“Mamãe mulher decidida, ao santo pediu perdão, jogou minha asa fora, e me levou pro barracão”), faz ainda referências a sua formação no samba (“Cresci na roda de bamba”) e também a sambistas da cidade de São Paulo com elementos do samba rural como o bumbo (“Os bambas da Paulicéia, não consigo esquecer, Fredericão na zabumba, fazia a terra tremer”).

Há outro samba, de Adoniran Barbosa (1951), que pelas suas características podemos considerá-lo na transição do rural ao urbano, já que mostra todo o problema causado pelo “progresso” na cidade. Vale ressaltar sua letra feita com maneira de falar de forma caipira:

Progréssio, progréssio
 Eu sempre icuitei falá
 Que o progréssio vem do trabaio
 Então amanhã cedo nós vai trabaiaá
 Quanto tempo nós perdeu na boemia

⁶ Para melhor compreensão do moderno “modo de vida urbano”, Nicolau Sevcenko, revela alguns costumes que deveriam ser inseridos na realidade urbana, como o antigo hábito de repousar nos finais de semana, pois se tornou uma obsolescência tamanha a oferta de diversões, criando novos hábitos tidos como indispensáveis para a rotina urbana, como os esportes, sair para beber, ou outros passeios.

Sambando noite e dia cortando uma rama
 Sem pará
 Agora iscuitando o conseio da mulher
 Amanhã de manhã nós vai trabaiá
 Se Deus quisé
 Mais Deus num qué!
 (CONSELHO DE MULHER, Adoniran Barbosa e Oswaldo Moles,
 1955)

Interessante notar, no que diz respeito ao uso dos espaços utilizados pelos sambistas na cidade que, durante a gestão do prefeito Fabio da Silva Prado, em 1934, foi promovido o primeiro desfile carnavalesco de São Paulo e que, em 1936, o carnaval foi marcado pelo “Dia dos Cordões Negros”, um verdadeiro “desfile monstro” pelo centro de São Paulo conforme classificou o Jornal Correio Paulistano (18/01/1936, p.2). E que, nos anos de 1941 e 1942, foi criada pelo poder municipal a “Cidade da Folia” no Parque da Água Branca, sendo o único espaço oficial permitido na cidade de São Paulo para a realização do samba. Esta situação seria revogada apenas em 1944, permitindo a volta às ruas, porém, obedecendo a uma série de critérios impostos pelo Secretário da Segurança Pública (URBANO, 2006, p.110-1).

Podemos identificar aqui um exemplo desse percurso do samba rural para o samba urbano, pois ao mesmo tempo em que eram proibidas algumas festividades, outras foram incentivadas, contribuindo assim para o esfacelamento das tradições rurais e obrigando os sambistas a se adaptarem às condições que lhes eram impostas no ambiente urbano, como, por exemplo, a obrigatoriedade da divisão de cores de suas vestimentas em seus desfiles e a informação antecipada na central de polícia para “dar ciência” de seus trajetos.

Moraes mais uma vez esclarece pontos importantes para o desvendamento do percurso do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo:

A instável base de sustentação sócio-cultural da população negra em São Paulo, a partir da segunda década do século XX, e o confronto com outras experiências culturais dificultavam a

permanência de suas manifestações regionais, obstruindo a integração e a definitiva conquista de um espaço social e cultural paulistano. Essa situação tende a se agravar ainda mais na medida em que, nesse período, o samba e o carnaval carioca já se consolidavam, estruturando uma incipiente indústria do disco e do rádio. Naquele momento, a busca incessante de uma identidade nacional, que surge no início do século XIX, procurando as “verdadeiras” fontes de brasilidade, encontrou na música negra produzida no Rio de Janeiro o autêntico manancial de produção comercial, que acabaria se impondo ao restante do país através da indústria do rádio. Obviamente, a estrutura cultural e a base musical das manifestações negras em São Paulo e no Rio de Janeiro partiam da mesma origem africana, facilitando, portanto, as aproximações e as decorrentes identificações. No entanto, alguns elementos regionalizados tendem a desaparecer, como, por exemplo, os choros e o bumbão, com o relativo e incipiente processo de homogeneização que a indústria do rádio e do disco tentava construir, e que a partir da década de 30 se torna mais intenso e presente. (MORAES, 1995, p.118)

Na citação anterior de Moraes (1995, p.118), é perceptível como o processo de criação cultural é construído baseado em interações, metamorfoses e fusões. Como todas estas “aparentes” contradições não permitem uma conclusão esquemática da problemática estabelecida, não podemos classificar o samba urbano (e o samba rural também) de forma simplista. Se assim fosse, bastaria pontuar os períodos de produção do samba sem levar em conta todas as especificidades, influências e metamorfoses, e fatalmente estaríamos gerando análises reducionistas ou generalizações demasiadamente globalizantes.

Na década de 1930, na chamada Velha República, São Paulo com sua oligarquia cafeeira comandava os investimentos no governo federal, entretanto, com a tomada do poder por Getúlio Vargas, São Paulo passa a perder força política. Neste período, Getúlio Vargas proíbe que as rádios paulistas tenham um alcance nacional e o que passa a ser transmitido para todo o país, são as rádios cariocas⁷.

⁷ Para maiores esclarecimentos sobre a questão, GOLDFEDER (1980) retrata muito bem todo esse apelo por

A cidade de São Paulo já começava a conhecer hábitos urbanos que, aliados às transmissões radiofônicas, foram levando o samba paulista em direção ao samba carioca.

Vale destacar, dentro deste contexto, de rivalidade entre São Paulo e Rio de Janeiro, a declaração dada por Vinícius de Moraes na qual ele relata São Paulo como o “túmulo do samba”, tendo Osvaldinho da Cuíca, sambista paulistano dado a resposta:

A gente nem devia perder tempo com isso porque foi declaração de um bêbado e palavra de bêbado não vale. Todo o problema, e que ele desconhecia, é que a ditadura Vargas prejudicou muito São Paulo. Tanto que em todo Brasil só chegavam as emissoras cariocas. As emissoras paulistas não tinham alcance, então o povo só ouvia o que era tocado no Rio de Janeiro. São Paulo não é o túmulo do samba, é o túmulo da história do samba. Samba sempre teve, e de grande variedade e qualidade. O problema é que poucos resgatam essa história ou sabem disso. (OSVALDINHO, Folha Universitária, n.315, 10/09/2006, p.4-5)

Como bem frisou Osvaldinho da Cuíca, São Paulo não é o túmulo do samba, mas sim o túmulo da história do samba. Isto pode ser explicado, dentre outros fatores, pelo abandono das características rurais que o samba paulista tinha; e a história que ele nos relata colaborou muito com tal hipótese, como também valorizando a idéia do acúmulo da história.

O samba rural paulista tinha representantes como Raul Torres (ANDRADE, 1965, p.138) que cantava samba com sotaque caipira, porém as rádios paulistas não tinham alcance nacional, ademais a Capital da República era o Rio de Janeiro, que lançava as modas da época. Então os sambistas de São Paulo começaram a seguir o estilo do samba feito no Rio de Janeiro, deixando de lado as tradições do samba rural paulista.

Só para exemplificarmos a questão da ausência da história do samba

uma cultura nacional popular, o que acabou por influenciar o samba de São Paulo, agregando valores da chamada indústria cultural.

paulista, podemos citar um grupo de samba dos mais conceituados de São Paulo, considerado como um grupo de samba de raiz, que é o Quinteto em Preto e Branco. Esse conjunto costuma regravar os antigos compositores cariocas colocando-os como os precursores do samba em escala nacional.

Plínio Marcos, incentivador do samba da paulicéia, foi enfático em sua declaração para a TV Cultura, em 1975, quando defendeu a imagem que São Paulo não era só trabalho, que existiam outros espaços na metrópole além do trabalho:

Quem é da oposição faz cascata contra São Paulo, diz: “São Paulo é todo cimento”. Que São Paulo só dá trabalhador, todo mundo quer trabalhar. E não pode não, você entende? A gente tem que descobrir a nossa cidade. No centro da cidade, nas ruas dos bancos, nesses negócio todo, negócio é negócio, é dinheiro correndo [...] Agora nos caminhos esquisitos do roçado do Bom Deus, tem macumba, tem samba, tem festa de povo, tem capoeira, tem todos os negócios [...] sabe? Aí que tá! (PLÍNIO MARCOS, *Samba à Paulista*, 2007, parte I, 32’17”)

Atualmente são raras as regravações de sambistas paulistas, já compositores cariocas como Nelson Cavaquinho, Cartola, Wilson Batista, João da Baiana, entre outros, são constantemente regravados.

Além de Raul Torres que já mencionamos, podemos citar outros sambistas rurais paulistas que foram analisados por Mário de Andrade, os quais não tinham a projeção nacional pela problemática aqui descrita, os quais quando tinham a oportunidade de apresentar seus sambas sofriam discriminações por não terem uma “língua-padrão” para o “canto nacional”.

Nos corais paulistas, tais confusões ainda se defendem um pouco enquanto não tivermos fixado uma língua-padrão para o canto nacional. Ninguém ignora a desagradável pronúncia ‘paulistinha quêrida’ [do carnaval de 1936] (RCA Victor, 34036).

Caso curioso é o disco *Homem que Chora* (RCA Victor, 33376) do grupo “Batutas Rio-Clarenses”, formado de homens-de-cor. Ouve-se “ti cônheci” no passado e um ‘u’ trocado por ‘ô’ em “môlher”,

dicção que só temos ouvido algumas vezes na boca de ítalo-paulistas. Alcançando-nos para coros mais eruditos, colheremos nos discos gravados pelo Orfeão Piracicabano (RCA Victor 33229 e 33230), “embolada” por “imbolada”, “que” por “qui”, “ô poder”, “perfeitoô”, “baixinhoô” e um “ê sê quebrou” da mais sossegada paciência paulista. (ANDRADE, 1965, p.131)

À citação anterior, Mário de Andrade coloca alguns exemplos de sambistas rurais paulistas que jamais chegaram a ser regravados. Um exemplo são os Batutas Rio-Clarenses que permanecem desconhecidos não só em São Paulo, como em todo o país; já os Oito Batutas, grupo de Pixinguinha, atingiu fama nacional.

Como dissemos, os cordões paulistas já possuíam influências cariocas, porém estas influências não abarcavam a totalidade dos sambistas, como nos conta Mário de Andrade:

Pelo carnaval de 1931, vagueando pela avenida Rangel Pestana, quase na esquina desta, na rua da estaçãozinha da São Paulo Railway roncava um samba grosso. Nada tinha a ver com os sambas cariocas de Carnaval, nem na coreografia nem na música. Bem, junto, um botequim onde a negrada se inspirava. Tomei algumas notas e quatro textos, por mero desafio de amador. E continuei meu carnaval. (ANDRADE, 1965, p.145)

Por indicação de um amigo, em 1933, Mário de Andrade volta ao mesmo local que estivera para observar um “samba rural”. É certo que os negros que o estavam promovendo, afirmaram ser de Sorocaba e Botucatu. Mas Mário fica decepcionado. Em 1934, diz:

Pelo carnaval de 1934 voltei ao mesmo lugar, animado de melhores intenções folclóricas. Infelizmente, o grupo se desagregara, ou deixara de vir lá de sua terra. São Paulo era inóspito para a folia dêles. Em todo caso uns três ou quatro remanescentes, e mais negros chamados pela tradição do lugar, tentavam o samba. Tentaram no domingo por umas duas ou três

horas, no máximo. Depois tentaram na terça-feira com um bocado mais de sucesso. Mas a coisa não ia mesmo, e no Carnaval seguinte ninguém estava mais lá. (ANDRADE, 1965, p.146)

Por coincidência, em 1935, surge a primeira escola de samba de São Paulo. Chamava-se Primeira de São Paulo. Perceba que a primeira escola de samba do Rio de Janeiro surgira já em 1928.

Mário de Andrade já sinalizava que a cidade de São Paulo era inóspita para a Folia, principalmente a Folia do Samba Rural; até mesmo o presidente da primeira escola de samba de São Paulo também percebeu que o samba e os instrumentos rurais não haviam se adaptado ao espaço da cidade. Já no seu primeiro desfile foi possível notar isso.

A nossa demonstração, conjuntamente com entidades da Federação das Pequenas Sociedades, não podia atingir o brilho esperado, porquanto espremida entre dois cordões, com orquestras poderosas, a nossa bateria musical especializada, foi tristemente abafada, aliás, somente neste ano é que introduziu a novidade de Escola de Samba desfilar pelas ruas, quando seu verdadeiro lugar é num “barraco” ou “terreiro” para que o espetáculo notável que é uma exibição sambística seja devidamente apreciado. (ELPÍDIO DE FARIA, Correio Paulistano, 04/01/1936, apud URBANO, 2006, P.110-1)

Nesta citação está o cerne da nossa pesquisa, pois o que queremos relatar é justamente como o espaço foi tendo um papel ativo e determinante no modo de se fazer samba.

Sabemos que o espaço é produto das relações sociais, porém ele também é ativo e mediador dessas relações, Winston Churchill (SANTOS, 1997, p.20) costumava dizer que primeiro construímos as cidades, depois é ela quem nos constrói. No caso do samba, esta fala de Churchill vem ao encontro do papel que o espaço exerce no modo de vida da sociedade, longe das antigas correntes deterministas da Geografia, que viam o meio como único determinante do espaço,

contudo o espaço exerce um importante papel no meio social.

O próprio Elpídio de Faria reconhece que a escola de samba não estava acostumada às apresentações no espaço urbano, os instrumentos não eram adequados para a cidade. Decorrente disto, os instrumentos do samba foram sendo alterados e adaptados para a nova forma de espaço, ou seja, o espaço urbano.

Ademais, surgem da própria urbanização instrumentos como a lata de graxa - como já dissemos anteriormente. Nas rodas de engraxate da Praça da Sé e da Praça João Mendes, surgiu um batuque essencialmente urbano juntamente com a própria caixa do engraxate e outras possibilidades sonoras disponíveis naquela realidade.

Seu Nenê da Vila Matilde conta que, nesta época, as batucadas e o samba já continuavam a receber influências cariocas:

Mas nesse tempo, aqui nós ainda não tinha feito, ainda, o ritmo mesmo, cópia do Rio que meu pai falava [...] Meu pai é carioca e falava Neném [...] carioca falava neném, não é nenê, é neném [...] ele falava: “-Neném cê tem que í no Rio, esse ritmo de São Paulo não é nada!”

O pessoal não sabia mesmo [...] eu adaptei um ritmo entre a Mangueira e a Portela [...] ôôô [...] truxe pra cá uns [...] falei: a Portela bate assim [demonstra] e a Mangueira é [demonstra].

Cabeça não é só pra você olhar, é pra ocê usá ela [...] era nós tudo sem dinheiro [...] Nós fazia o carnaval [...] Não foi um ano nem dois [...]

Tô velhão assim, mas, eu fiz coisa do cão [...] viu? Mesmo assim, se eles me chamá ainda, vô lá! (SEU NENÊ, Samba à Paulista, 2007, parte II, 32’45”)

Como dissemos, o espaço não foi o único determinante nessa transição do samba rural para o urbano, a composição da população que era essencialmente negra nas fazendas de café passa a ter agora europeus, no caso de São Paulo, principalmente italianos.

Assim, os imigrantes e sobretudo os negros, no nosso caso, transformaram

as bases da produção e da reprodução das relações sociais, como analisaremos a seguir.

No que diz respeito aos imigrantes em geral, percebemos que, vivendo longe da terra natal, tinham a necessidade de se organizar para se proteger ou mesmo manter vivas suas tradições e experiências na cidade. No caso específico dos italianos, suas atividades mais comuns eram as festas populares-religiosas do calendário católico que ajudavam a congregar todo tipo de pessoas e a conviver com toda a heterogeneidade de etnias, principal e necessariamente, aquelas em que eles possuísem maior proximidade, não cultural, mas física.

Em função do número elevado de imigrantes italianos na cidade de São Paulo, em meados da década de 1920, os mesmos já haviam se incorporado no cotidiano da cidade, espalhando suas experiências e absorvendo tantas outras. Seus redutos eram nos bairros onde a moradia era mais barata, ou seja, nos bairros mais distantes às margens das ferrovias e indústrias e nas habitações coletivas nas zonas periféricas ou contíguas ao centro, como Mooca, Bom Retiro e Bexiga.

Assim, os imigrantes penetram no mundo marginalizado da cidade onde conseguem preservar algumas de suas tradições e memórias, ao mesmo tempo em que incluem nos seus repertórios culturais novos hábitos e costumes e, fundamentalmente, recriam nesses confrontos uma nova forma de vida distinta e autônoma do universo formalizado pela “metrópole do café”. Esse mundo subalterno compunha-se como fruto da mistura das experiências desses imigrantes estrangeiros, principalmente de italianos, espanhóis e portugueses, com as práticas vivenciadas por negros e mulatos, além das tradições locais. (MORAES, 1995, p.57)

Seu Chiclé mostra a mistura de práticas festivas entre os habitantes da Bela Vista:

E a Bela Vista antigamente era dominada pelo cortiço, era bom [...] era gostoso [...] era bom [...] maravilhoso [...] Maravilhoso! Cê ia à pé numa festa aqui, tinha outra festa lá, senão todo mundo se

ajuntava e fazia uma festa só. Tinha festa nos porão, porque a maior parte era os porão [...] né? Uma vez por dia puxava a roda de samba pra fazê a [...] fazê a [...] como é a [...] tiririca, a capoeira. (SEU CHICLÉ, Samba à Paulista, 2007, parte II, 09'48")

Scarlato esclarece sobre a ocupação desses ambientes no Bexiga:

A clientela que afluía para os cortiços do Bexiga era desde italianos, recém-chegados, ou negros. Estes últimos, junto com os italianos, formavam a maioria absoluta da população do Bexiga. Eram raros os cortiços onde negros e italianos partilhavam do mesmo espaço. A preferência dos proprietários tendia a alugar os cômodos aos compatriotas ou aos oriundi. Os negros acabavam formando seus próprios cortiços ao lado dos italianos. Os italianos pobres, somente em caso de necessidade aceitavam morar nos cortiços junto aos negros. Apesar de manterem relações amistosas, italianos e negros muito raramente definiram relações de casamentos. (SCARLATO, 1988, p.70)

Moraes completa, ressaltando as principais ocupações dos imigrantes:

Vale ressaltar que os imigrantes na cidade de São Paulo, baseados em núcleos familiares direcionaram a organização de pequenas indústrias artesanais (sapataria, marcenaria etc), ou ocupações autônomas e o subemprego (ambulantes, engraxates, jornaleiros etc), principalmente porque, se estabelecia um descompasso na oferta de empregos nas indústrias, seu desenvolvimento e o crescimento populacional. (MORAES, 1995, p.53)

E sobre os negros em São Paulo:

No que diz respeito aos negros, sua história na cidade de São Paulo, têm início muito antes dos imigrantes e sua presença já era significativa na cidade, contudo foi a partir da segunda metade do século XIX, associada à expansão da cultura cafeeira, que a

presença dos negros tornou-se relevante. (MORAES, 1995, p.57-9)

É no final do século XIX que os negros têm a oportunidade da conquista de seu espaço na cidade, a rua. Na verdade, todo esse processo de chegada às ruas da cidade passa por uma lógica complexa, que vai desde a generalização da terra como mercadoria, libertação dos cativos, imigração e pressão vinda do exterior.

Suzuki contribui para a análise deste processo de transformações sociais, mostrando que a abolição era mais um objetivo de ordem externa, com a Inglaterra em busca de novos mercados:

A generalização da terra como mercadoria, a abolição da escravidão e o incentivo à imigração estão vinculados à pressão exercida pela Inglaterra, cujo objetivo era sumariamente expandir seu mercado, bem como garantir preços acessíveis na aquisição de matérias primas, de que o Brasil era grande exportador. (SUZUKI, 2004, p.138)

E ainda completa, mostrando que o mercado muda de foco, o escravo deixa de ser representação da riqueza para esta se concentrar sobre a propriedade da terra.

Dessa forma, a riqueza concentrada no escravo vai se movendo para outros bens. O escravo vai deixando de ser fonte de trabalho e riqueza acumulada do fazendeiro. Tal privilégio passa a transitar para os imóveis urbanos e as ações. (SUZUKI, 2004, p.137)

Toda essa lógica de transferência da renda capitalizada escravista para a renda capitalizada da terra mostra que a cidade sofreu intensas transformações, pois não se ganhava mais dinheiro com venda de escravos e sim com a venda da terra, ou seja, mexer com a cidade dava dinheiro, qualquer intervenção espacial em termos de infra-estrutura urbana trazia uma grande valorização para as áreas envoltórias, então essa dinâmica espacial da aglomeração (vide Foto 28). veio refletir na dinâmica do samba, determinando mudanças no modo de fazer samba

como comentamos acima

A cidade de São Paulo passa então a ter muitos moradores estrangeiros e migrantes, pois eles já tinham contato com essa estrutura da propriedade privada da terra, enquanto os negros que vinham do regime escravista estavam ligados mais a um direito costumeiro, em que a posse da terra passa de pai para filho sem a necessidade de escritura, do direito legal. O imigrante, após substituir a mão-de-obra escrava negra na lavoura cafeeira, vinha a ocupar também os espaços do trabalho livre assalariado, pelo menos no caso de São Paulo. Os negros passam gradativamente a realizar os trabalhos mais pesados e de baixa remuneração, colaborando para uma terrível redefinição do espaço social do negro na cidade, pois de escravo ele passa a ser livre, mas marginal, tendo como saída esquivar-se para modos informais de sobrevivência, nestas condições adversas e excludentes, suas expressões culturais tiveram papéis importantes para minimizar ou ao menos sublimar os obstáculos impostos pela sociedade e sua “nova ordem urbana”.

Os negros dessa forma, ocupavam os lugares mais sombrios e afastados, e leia-se aí bairros como Barra Funda, Bexiga e Lavapés/Liberdade, onde viviam a partir de atividades marginais, de subemprego e dos baixos salários, e na maioria das vezes com o convívio e o confronto junto a população imigrante pobre, ocupando espaços “deixados” para os mesmos, fruto de uma valorização dos imóveis urbanos. (MORAES, 1995, p.62)

Os negros, principalmente os que moravam na Bela Vista passaram a viver de serviços temporários, pequenos expedientes, como chamavam na época, Haim Grinspum (1986) informa que a maioria dos habitantes do Bexiga do sexo feminino lavavam as roupas dos moradores dos casarões da Avenida Paulista, e quando os meninos iam fazer a entrega do serviço, sempre olhavam para trás para ver se não estavam sendo seguidos por algum concorrente que queria lhe “tomar” o freguês.

A Barra Funda, por exemplo, torna-se densamente povoada pelos negros, e neste bairro as atividades ligadas às suas tradições e cotidiano passam a ser um importante palco de suas realizações. Os negros ali domiciliados exerciam várias

funções na estrada de ferro e nos armazéns, como ensacadores ou carregadores, sendo que as mulheres negras prestavam serviços como lavadeiras, cozinheiras e faxineiras nas luxuosas residências dos Campos Elíseos e Higienópolis, semelhante ao que acontecia no Bexiga.



Foto 28

Autor desconhecido.

Campo da Bela Vista - início do século XX

São Paulo - SP

Sem data

<http://www.webwriter.jor.br/id_bra/paginasbra/spgaleriabra.htm> Acesso em: 05 nov. 2005

Aspecto do Campo da Bela Vista (Bexiga) no início do século XX. O rural e o urbano na cidade e no samba. Observamos muito verde à cerca das residências (rural), mas as construções são "geminadas" (urbano).

Com relação aos homens da Barra Funda, muitos eram carregadores de mercadorias e desta ocupação surge talvez o maior reduto inicial do samba urbano que era o Largo da Banana na Barra Funda, pois as bananas que sobravam dos carregamentos dos vagões eram vendidas ali mesmo no atual Memorial da América Latina, junto à linha do trem. O resultado não poderia ser outro, negros, caixas vazias, talheres e, claro, como resultado “o batuque formado”.

Geraldo Filme ilustra bem esse ambiente no Largo da Banana:

O ordenado era pequeno, o soldo era pequeno, então eles ganhavam tantos cachos de banana por cada tantas cachos carregados eles ganhavam um [...] então eles colocavam ali na praça pra comércio e na hora em que forgava um pouquinho, eles armava um samba [...] e a gente era moleque, ficava olhando os Zés [...] num deixava entrar na roda [...] sabe? Sai daqui moleque, chega prá lá! A gente ficava apreciando, ouvindo os coroa tudo cantá, e a gente guardô muita coisa e deu continuidade. (FILME, Samba à Paulista, 2007, parte I, 33'34")

E Fernando Penteado mostra a influência do Largo da Banana no que diz respeito aos sambistas:

O Largo da Banana teve uma grande influência de todos os sambistas, onde dali, Geraldo Filme, Seu Dionísio [...] né? [...] Tio Mário, Pé-Rachado, Seu próprio Nenê da Vila Matilde, os grandes baluarte do samba de São Paulo passaram pelo Largo da Banana. (PENTEADO, Samba à Paulista, 2007, parte I, 33'15")

Ainda Geraldo Filme, sambista paulistano, relatou este espaço na música "O Último Sambista". Filme foi também morador da Barra Funda e Germano Mathias que gravou este samba era freqüentador do Largo da Banana.

Adeus [...]
 Tá chegando a hora
 Acabou o samba
 Adeus, Barra Funda, eu vou-me embora
 Veio o progresso
 Fez do bairro uma cidade
 Levou a nossa alegria
 Também a simplicidade [...]
 Levo a saudade
 Lá do Largo da Banana

Onde nós fazia samba
 Todas noites da semana
 Deixo esse samba
 Que eu fiz com muito carinho
 Levo no peito a saudade
 Nas mãos, o meu cavaquinho!
 Adeus, Barra Funda [...]
 (O ÚLTIMO SAMBISTA, Geraldo Filme, 1968)

O sambista Geraldo Filme nos revela justamente a perda de identidade cultural gerada pelo crescimento da cidade quando diz que “veio o progresso e fez do bairro uma cidade, levou nossa alegria, também a simplicidade”. Estes versos mostram o esfacelamento da cidade em virtude do seu crescimento e o samba que era feito todos os dias da semana vai sendo reduzido a eventos esporádicos. O próprio Largo da Banana desapareceu para a construção do Metrô, deixando de ser um ponto de referência para a cultura popular. Assim, o samba da cidade de São Paulo acompanha o esfacelamento da própria metrópole que cresce fisicamente, mas que paga um preço por isso.

São Paulo mais de cem anos atrás
 O bonde era puxado por animais
 Homens com varejões para acender os lampiões de gás
 Lampião de gás, lampião de gás,
 Quantas saudade você me trás
 São Paulo cresceu
 Crescendo mudou
 Hoje o teu progresso é de murmúrio
 Trocou o lampião de gás pela luz de mercúrio
 E o velho bonde foi trocado pro metrô
 (SÃO PAULO DE ONTEM, SÃO PAULO DE HOJE, Tuniquinho
 Batuqueiro e Evaristo de Carvalho, 1971)

Essa metamorfose da aglomeração que acabou por catalisar a descaracterização do samba, veremos no capítulo que relata o samba urbano, para o qual existe um espaço específico em um tempo determinado para o samba

acontecer que é o Sambódromo do Anhembi.

Voltando à questão do crescimento demográfico na região do Bexiga observamos sua ocupação humana:

Já no Bexiga, a ocupação negra remonta a meados do século XIX em função de ser uma área semi-rural e continha um quilombo onde os escravos fugitivos podiam se esconder. Com a intensificação da imigração no final do mesmo século uma enorme demanda de imigrantes, sobretudo de italianos se estabelece no bairro como alternativa de moradia barata, impondo costumes, é claro, mas também absorvendo e assimilando a “cultura negra”, como já citamos anteriormente, mas logo o bairro vai assumindo características “ítalo-africanas”, onde misturavam-se e estabeleciam relações de assimilação e resistência. (MORAES, 1995, p.64-5)

Com o crescimento da cidade, vai ocorrer uma manutenção da cultura dos imigrantes a partir da qual se instala o Cordão da Vai-Vai, que até hoje, e agora como Escola de Samba, mantém a tradição tanto dos imigrantes italianos como dos negros.

No entorno a este centro, vários bairros residenciais de caráter popular que guardavam em si formas de identidades étnicas e culturais oriundas da imigração como a Bela Vista-Bexiga, com os italianos, a Liberdade com os japoneses, Bom Retiro como bairro judeu, Brás, Mooca e Pari também com os italianos, etc. Vale lembrar que os elegantes bairros Jardins localizados além da Avenida Paulista e o Bairro do Pacaembu a oeste da cidade, já estavam consolidados. (SCARLATO, 2004, p.248)

Nesse trecho de Scarlato, podemos verificar o encontro de diversos grupos étnicos que, através de suas culturas, contribuíram para a amálgama de costumes em São Paulo, e colaboraram para a construção de novas práticas sociais com o encontro das culturas.

No bairro da Liberdade, antes da presença dos japoneses, moravam os negros, inclusive a “força” ficava no Largo da Liberdade que no passado era conhecido como Largo da Força (vide Foto 29). O bairro contíguo era o bairro da Glória, berço do famoso Paulistano da Glória, importante reduto da Gafieira Paulistana. A denominação bairro da Glória, praticamente, desapareceu, como nos conta Renato Silveira Mendes:

O mais antigo bairro do setor Sudeste começa hoje a se diluir, envolvido que se encontra pela expansão da área central. Seu próprio nome vem aos poucos desaparecendo da terminologia popular. Trata-se do bairro da Glória [...]

A urbanização da Glória teve início com o loteamento do antigo Cemitério dos Aflitos, que se localizava entre as atuais Rua Galvão Bueno, dos Estudantes e da Glória. O núcleo principal do bairro passou a ser o Largo da Glória, anteriormente denominado Largo do Cemitério, posteriormente Largo da Força e hoje Praça da Liberdade. (MENDES, 1958, p.261-2)



MORRO DA FORÇA E SANTA CRUZ DOS ENFORCADOS EM 1874 (Des. de Pedro Alexandrino)

no largo da Força, hoje da Liberdade.

Foto 29

Fotografia da ilustração obtida no livro *Tradições e Reminiscências Paulistanas*, de Affonso A. de Freitas, coleção paulística vol. IX, página 25.

Referências históricas ligadas aos negros, e não aos orientais como popularmente conhecido nos dias atuais.

As heranças negras permaneceram nas festas religiosas e nos batuques que lá eram feitos, a escola de samba mais antiga da cidade de São Paulo é formada nesse período, a Escola de Samba Lavapés (vide Foto 30). Infelizmente, no período atual, o bairro da Liberdade é conhecido como um bairro de japoneses, já que as referências toponímicas que relatavam a presença negra foram sendo substituídas, como, por exemplo, o Largo da Forca que passou a chamar-se Largo da Liberdade. Inclusive o próprio nome do bairro é uma alusão à luta dos negros pela liberdade, todavia com as referências da população negra que habitava o bairro foram varridas, quase ninguém associa o nome do bairro aos negros e sim aos orientais que hoje habitam o lugar.



Foto 30

Carro alegórico da Escola de Samba Lavapés

Autor desconhecido

Sem data

Secretaria de Cultura do Município de São Paulo

Multidão espremida no desfile junto ao carro alegórico da escola Lavapés, primeira escola de samba de São Paulo ainda em atividade. Dessa escola participavam muitos sambistas que fundaram outras escolas de samba paulistanas.

A ocupação negra do bairro deixa de existir com a generalização da propriedade da terra como mercadoria no começo do século XX, os negros começam a deixar o bairro da Liberdade (e outros bairros) e muitos foram em direção ao além Tietê, principalmente para o bairro da Casa Verde.

Para os negros, esse longo trajeto principia no século XIX com a ocupação de espaços e festas religiosas e nas ruas, e continua durante o século XX nas diversas festas populares ainda existentes, e nos bairros, com suas variadas experiências culturais que tentavam impor à cidade, assimilando alguns elementos e determinando outros, contribuindo, enfim, para criar a identidade contraditória e múltipla de São Paulo. (MORAES, 1995, p.67)

Tuniquinho Batuqueiro deixa muito claro como foi essa época do espraçamento dos negros na cidade:

Aí apareceu aí o negócio de desocupá o porão [...] Que não podia pobre morar em baixo de porão [...] aquele negócio todo [...] Que tudo quanto era pobre [...] branco, preto [...] morava no porão [...] Então, não podia [...] Se vira! E onde é que vou morá? Se virá! [...] Compra terreno [...] Vai morá embaixo da arvi [...] Sei lá! E nego começou saí. E os meus saíro pro lado do Peruche. Tão vendendo barato lá! Danaro a comprá lá. De vez em quando ventava, a casa caía na cabeça dos cara [...] Mas tinha que sê, meu! (TUNIQUEIRO BATUQUEIRO, Samba à Paulista, 2007, parte II, 42'28")

Um grande representante desse caldeirão cultural é o grupo musical Demônios da Garoa, segundo o Guinness Book⁸ o conjunto vocal mais antigo do Brasil em atividade, que preserva a tradição dos trabalhadores das fábricas que após o expediente saíam para fazer serenatas e música nos bares. Como exemplo, temos a “Rapaziada do Brás”, música de 1917, muito antes dos Demônios da Garoa,

⁸ Guinness Book. Disponível em http://www.demoniosdagaroa.com.br/release/guinness_book/Guinness%20Book.htm> Acesso em: 02.08.2005.

que imortalizou a canção sobre o Brás, e que estimulou esse estilo.

Lembrar, deixem-me lembrar
meus tempos de rapaz no Brás
as noites de serestas
casais de namorados,
e as cordas de um violão cantando em tom plangente,
Aqueles ternos madrigais.

Sonhar,
deixem-me sonhar,
lembrando aquele amor fugaz.
Uma sombra em volta na penumbra
de trás da vidraça faz um gesto lânguido,
cheio de graça imagem de um passado
que não volta mais.

Tão somente uma recordação
restou daquele grande amor
daquelas noites de luar
daquela juventude em flor
hoje os anos correm muito mais
e as noites já não tem calor
e uma saudade imensa é tudo
quanto resta ao velho trovador
(RAPAZIADA DO BRÁS, Alberto Marino e Alberto Marino Jr,
1917.)

O Grupo Demônios da Garoa foi o mais conhecido apesar de surgir somente em 1943. No final da época das serenatas com sambas depois do expediente, seus integrantes moravam na Moóca, no Cambuci e no Centro de São Paulo. Eles, juntamente com o compositor Adoniran Barbosa (José Rubinato), retrataram o início da metrópole e a sua composição étnica, como vemos na música a seguir:

Um domingo nós fumo
 Num samba no Bexiga
 Na rua Major,
 Na casa do Nicola
 A mezza noite o'clock,
 Saiu uma baita de uma briga.
 Era só pizza que avoava
 Junto com as brajola.
 Nós era estranho no lugar
 E não quisemo se meter.
 Não fumo lá pra brigá,
 Nós fumo lá pra comê.
 Na hora H se enfiemo
 Debaixo da mesa,
 Fiquemo alí de beleza,
 Vendo o Nicola brigá.
 Dali a pouco
 Escuitemo a patrulha chegá
 E o sargento Oliveira falá:
 “Não tem importância,
 Vou chamar duas ambulância.
 Carma pessoá,
 A situação aqui tá muito cínica.
 Os mais pior
 Vai pras Crínica.”
 (UM SAMBA NO BEXIGA, Adoniran Barbosa, 1956)

Como vemos na letra da música “Um Samba no Bexiga”, o caldeirão cultural estava formado, o samba era feito e saboreavam-se pizzas e “bracholas” ao invés de cachaça e feijoada. Adoniran sintetizou essa mistura na expressão “a mezza noite o'clock”, querendo falar que o relógio marcava meia noite, aí vemos a junção de três línguas, “mezza” (meio) em italiano, noite em português e o'clock (em ponto) em inglês. Dificilmente encontra-se pelo Brasil uma letra como essa, que mistura três idiomas propositadamente, pois Adoniran sabia que era fruto dessa mistura étnica da cidade de São Paulo.

O acontecimento se deu na rua Major Diogo, onde morava o Nicola, grande

amigo de Adoniran, sendo possível ver nos cds de Adoniran o parceiro de composição chamado Alocin. Na verdade, o próprio Adoniran inverteu a palavra Nicola, sem contar o compositor “Peteleco” que era, nada mais nada menos, o cachorro de Adoniran Barbosa. Esta é apenas uma das facetas do “imortal” Adoniran Barbosa que andava pelo Bexiga, Móoca, Brás, mas que residia mesmo na periférica Cidade Ademar.

O historiador Francisco Rocha, em sua entrevista para o Documentário “Samba à Paulista”, exibido em fevereiro de 2007, pela TV Cultura de São Paulo, mostra a importância de Adoniran Barbosa no que diz respeito à transição do samba rural ao samba urbano:

As músicas do Adoniran são músicas da conversa, né? Dessas conversas que está disseminado no cotidiano, onde as pessoas estão narrando as suas histórias.

O Adoniran tá vivo. Ele não tá em museus. Ele tá nessa prática, nesse homem comum. Aquilo em que ele construía como [...] como possibilidade de uma poética. Né? Usando a poesia como uma invenção. Isso tá aí [...] Tá disseminado nas práticas do homem simples, do homem comum, que é uma outra modernidade, que é um outro tempo.

O Adoniran era um sujeito que fazia ponte. Fez a ponte entre a rua e o rádio. Ele foi a ponte. Não é? Ele também foi um sujeito que tinha uma sensibilidade muito boa pra [...] pra perceber essas dicções que [...] que compunham essa paisagem humana da [...] da [...] da [...] dessa São Paulo, que tava em processo intenso de metropolização [...] né? [...] De crescimento urbano [...] e vai levá isso pro rádio.

“É uma dessas perdas que esvaziam São Paulo. Adoniran era uma rara personalidade, além de um grande músico. Por isso, inventou certo jeito de ser paulistano, que faz dele um dos grandes poetas da noite da cidade.” [Citando trecho de “LAMENTAMOS, MORREU SR. JOÃO RUBINATO”, de Antonio Candido].

O Adoniran funciona como um contraponto ao discurso oficial. Na verdade, né, nós estamos em pleno, em plena comemoração dos

quatrocentos anos de são Paulo. Quarto Centenário, né? Que é o momento de celebração dessa metrô [...] grande metrópole cosmopolita.

São Paulo, cidade que mais cresce no mundo. São Paulo se compara às grandes metrópoles do mundo. Né? Percebe isso? Qué dizê [...] é [...] um ano depois o Adoniran canta Saudosa Maloca. (FRANCISCO ROCHA, Samba à Paulista, 2007, parte III, 02'13")

No mesmo documentário, na fala do próprio Adoniran Barbosa, vemos nitidamente essa necessidade de afirmação das práticas dos homens simples, do homem comum, ou seja, entre o vivido e o concebido:

Aí eu falo demais errado. Às vez é porque eu quero falá errado, mas, às vezes não é porque eu quero, é porque eu num sei falá certo. Mas eu [...] olha, francamente [...] prefiro falá errado. Prefiro falá peguemo do que pegamos, prefiro falá nós fumo do que fomos[...] Prefiro falá errado, é mais gostoso de falá errado, mais pitoresco.

N'é n'é dorme. É drome. O certo é drome. Também não é degrau, é dregau o certo. Mas se quisé falá degrau pode, mas o certo é dregau. (ADONIRAN BARBOSA, Samba à Paulista, 2007, parte III, 02'56" e 03'24")

Para ilustrarmos o cotidiano desses homens simples, vamos tecer alguns comentários sobre a música de Adoniran Barbosa, "Despejo na Favela".

Quando o Oficial de Justiça chegou
Lá na favela
Contra seu desejo
Entregou pra Seu Narciso
Um aviso, uma Ordem de Despejo
Assinada Seu Dotô
Assim dizia a petição:
Dentro de dez dias quero a favela vazia
E os barracos todos no chão

Era uma ordem superior
 Ô ô ô meu senhor
 Era uma ordem superior
 Ô ô ô meu senhor
 É uma ordem superior
 Não tem nada não Seu Dotô
 Não tem nada não
 Amanhã mesmo vou deixar meu barracão
 Não tem nada não Seu Dotô
 Vou sair daqui pra não ouvir o ronco do trator
 Pra mim não tem problema
 Em qualquer canto eu me arrumo
 De qualquer jeito me ajeto
 Depois o que eu tenho é tão pouco
 Minha mudança tão pequena
 Que cabe no bolso de trás
 Mas essa gente aí [...] hein!
 Como é que faz?
 Mas essa gente aí [...] hein!
 Como é que faz?
 (DESPEJO NA FAVELA, Adoniran Barbosa, 1969)

Nesta música, com seu jeito meio falado, meio cantado, característico de Adoniran Barbosa, ele denuncia a expulsão dos moradores em áreas centrais da cidade que pela valorização imobiliária são obrigados a se mudarem para outros espaços na cidade como já vimos. Interessante notar o tom de imposição quando ele menciona “Ô ô ô meu senhor, É uma ordem superior” referindo-se ao poder público e “Não tem nada não Seu Dotô, Não tem nada não, Amanhã mesmo vou deixar meu barracão”, expondo a passividade dessas pessoas neste contexto político.

Acerca da existência do futebol e por sua vez da repressão policial nessa época, o jornalista Evaristo de Carvalho dá seu depoimento:

Meu nome é Evaristo de Carvalho, nasci em São Paulo, sou paulistano [...] nasci no dia seis de fevereiro, uma véspera de

carnaval, de mil novecentos e trinta e dois, já faz muito tempo [...] Com meus setenta e quatro anos tenho acompanhado o carnaval desde mil novecentos e sessenta e cinco [...] Contava em off para vocês que [...] o carnaval de São Paulo vem de cima para baixo [...] Havia necessidade de se fazê alguma coisa pro público no período da ditadura militar [...] Em sessenta e quatro existiu o golpe militar [...] Os poderes públicos tinham que [...] os poderes na ocasião [...] à sombra da ditadura militar [...] tinha que dá alguma coisa pro povo, porque não era fácil [...] né? Carnaval e futebol. (EVARISTO DE CARVALHO, Samba à Paulista, 2007, parte II, 37'18")

Geraldo Filme contribui explanando sobre a relação dos sambistas com a polícia, quando descreve um fato interessante, ilustrando que a polícia, mesmo exercendo papel absolutamente repressivo no que diz respeito aos sambistas, contava com alguns policiais que acabavam por incorporar o samba às suas atividades, isto é, exerciam seu ofício de controle dos sambistas, mas deixavam-se levar em deslizes utilizando o samba como incorporação de prática social:

Na época não podia fazer samba na rua em São Paulo, é fazer samba e ir em cana. A gente já saía [...] né? quem conseguia [...] né? saía com uma moeda de dois mil Réis, era dinheiro pra chuchu na época, no bolso, porque sabia que cantava samba ia preso, pra pagá a carcerage, e tinha alguns polícia que tiravam sarro com a gente [...] né? chega as menina também, entrava na roda sambá, aquela brincadeira, enfim; e tinha um polícia lá que tinha uma veia musical, um negócio lá: a cadeia tá suja, vai todo mundo lavá [...] e ele mesmo cantava:

vem cá menino,
vem cá menina,
tá tudo preso pr'amanhã fazê faxina.

(FILME, Samba à Paulista, 2007, parte I, 30'15")

E também comenta a relação da tiririca com a questão da repressão, cantando um samba e explicando como se dava essa relação com a polícia:

É tumba muleque tumba
 É tumba pra derrubá
 Tiririca, faca de ponta
 Capoeira qué te pegá
 Dona Rita do tabuleiro
 Que derrubou meu companheiro
 Abre a roda minha gente
 Que o batuque é diferente
 É tumba muleque tumba [cantando]

Isso aí a gente brincava, aí começava [...] como não tinha instrumento: palma da mão, uma lata de lixo, caixa de engraxate, tudo que desse som servia. Aí a gente armava a roda, armava a roda e ficava brincando de pernada até os home chegá. Entende? Quando os home chegava, acabava a roda. (FILME, Samba à Paulista, 2007, parte III, 07'04")

Nas Fotos 31 e 32, ilustramos a repressão policial e marginalização do samba, na quadra da Unidos do Peruche, logo depois de uma invasão policial.



Foto 31

Autor desconhecido.

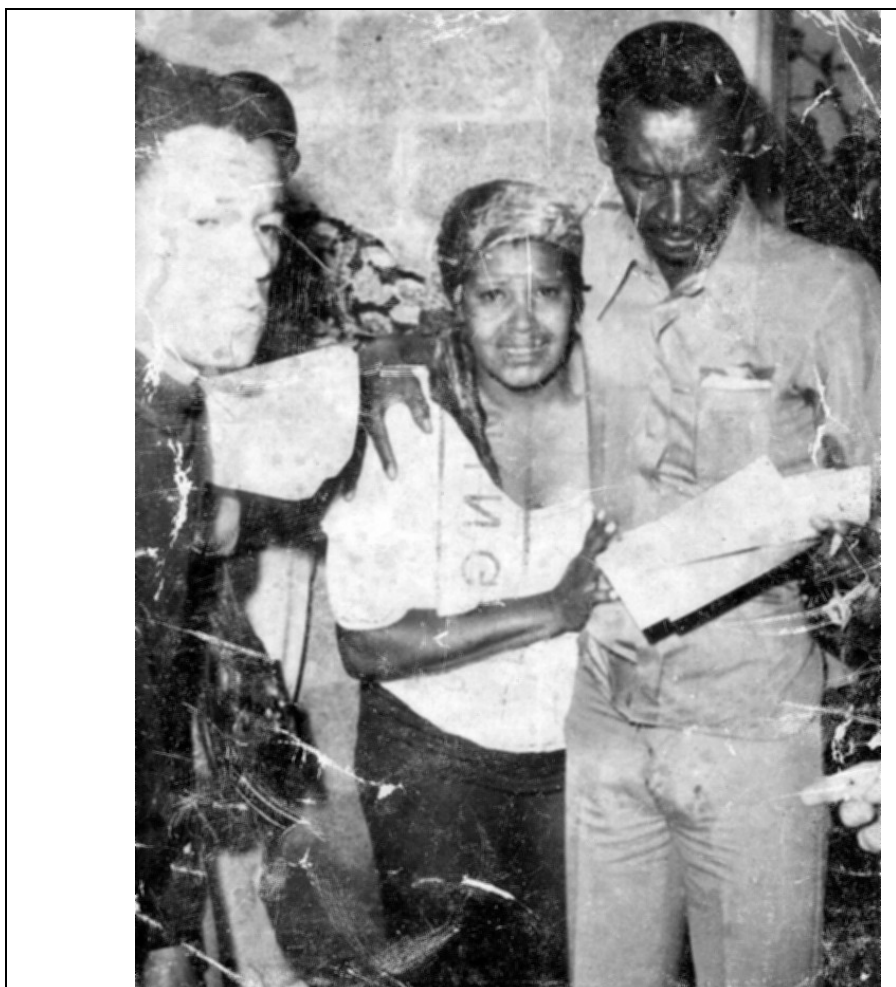
Destruição de instrumento na Peruche.

São Paulo - SP

22/01/74

Coleção Particular

Instrumento destruído durante invasão policial na quadra da Peruche, registro da discriminação contra o samba em São Paulo.

**Foto 32**

Autor desconhecido.
Depois da invasão policial na Peruche.
São Paulo - SP
22/01/74
Coleção Particular

Seu Carlão do Peruche com componentes da escola em 1974 após invasão policial na quadra da escola. O samba mal visto pelas autoridades.

Maria de Lourdes Miranda, a Lurdê, sambista das mais antigas da região do Parque Peruche, em seu depoimento, oferece elementos para mediar como era a relação entre a polícia e os sambistas do passado e como é nos dias atuais: discriminação no passado, espetáculo no presente, ou seja, do rural ao urbano.

No começo era problema, a gente ficava nas esquinas fazendo samba, e quando a polícia chegava, o couro comia solto, pois um bando de crioulo fazendo barulho não era bem visto, já hoje não,

todo mundo quer desfilar no carnaval [...]mas no começo desfilava no carnaval era coisa de maloqueiro [...] [...]pena que hoje o samba não é feito como antigamente. Hoje só se pensa em grana [...] então, bons tempos quando a gente apanhava da polícia [...] (LURDÊ, entrevista em 16/04/2001)

Tema recorrente quando se fala em samba, é a presença do futebol, pois o mesmo servia como pretexto para encontros de batuqueiros que eram reprimidos pela polícia, como veremos mais adiante, mas que, aqui, nas palavras de Fernando Penteado, denota a sua importância para esses encontros:

Você tinha na década de vinte um time de futebol chamado Cai-Cai [...] né? Os mais perna de pau que não jogava, ficava na beira do campo e o samba, aquela famosa [...] aquela famosa várzea memo [...] tá o time jogando lá e o samba aqui. Mas era uma turminha que se firmou ali [...] uma turminha muito grande, liderada pelo Seu Sardinha [...] né? que ele era o líder do momento [...] até Fredericão, que era meu avô [...] não era bom de bola, mas, era um zabumbeiro de primeiro naipe que fazia [...] que animava os batuques de Pirapora [...] né? (PENTEADO, Samba à Paulista, 2007, parte II, 05'26" e 07'08")

Interessante e curioso notar que o nome Vai-Vai, se origina desse time de futebol citado por Penteado, o Cai-Cai.

Além de mostrar mais uma vez o ambiente urbano onde as possibilidades de novos “sons” apareciam, como aparece também na entrevista com Osvaldinho da Cuíca, que além de apontar as novas possibilidades sonoras, deixa clara a importância da convivência entre futebol e samba:

Antigamente ia pra batucá no campo de futebol, onde era permitido, com barrica de surdo, fazendo instrumento tudo improvisado. Desenvolvia o samba ali e até [...] até à noite. (OSVALDINHO, entrevista em 03/03/2007)

Esta parceria entre samba e futebol permanece até os dias atuais nos campos de futebol, profissionais ou simples campos de várzea paulistanos.

A realidade de outrora, quando o samba era visto como marginal, começa a mudar com a oficialização do carnaval em São Paulo, no final de 1967, pois à partir de então, deixa de ser um movimento periférico para se tornar reconhecido pelo poder público, por já vislumbrar as contribuições que o mesmo poderia oferecer para a cidade na forma de espetáculo, portanto, uma lógica capitalista, cujo lucro descaracterizaria o samba rural, dando espaço ao samba urbano.

3. SAMBA URBANO



A turma da favela convidaram-nos
 Para irmos assistir
 O casamento da Gabriela com o Moacir
 Arranjemos uma beca preta
 E um sapato branco bem apertado no pé
 E se apreparemos para ir
 Na catedral lá da Vila Ré

Quando os noivos estava no artar
 O padre começou a perguntar
 Umas coisas assim em latim:
 Qualquer um de vodis aqui presenti
 Tem alguma coisa de falar contra esses bodis?

Seu padre, apara o casamento!
 O noivo é casado, pai de sete rebento
 Fora o que está pra vir
 O pai é esse aí - o Moacir!

Que vexame!
 A noiva começou a soluçar
 Porque o noivo não passou no exame nupciar
 Já acabou-se a festa
 Porque nós descobriu
 O Moacir era casado
 Cinco vez, lá no estado do Rio
 (O CASAMENTO DO MOACIR, Adoniran Barbosa, 1967)

Escolhemos esta música para introduzir a análise do espraçamento do samba aos novos bairros que surgiam na periferia e que posteriormente viriam a se tornar centralidades periféricas.

As antigas chácaras foram absorvidas pelo urbano sendo parceladas e loteadas (vide Foto 28). Destes loteamentos aparecem os novos bairros que viriam a abrigar novos “espaços do samba” e que posteriormente receberiam uma influência do samba urbano carioca, reproduzindo principalmente o esquema “industrial” das

escolas de samba do Rio de Janeiro que sofreram um grande processo de profissionalização.

Na música, cuja letra acabamos de ver, é mencionada a catedral da Vila Ré, bairro paulistano onde muitos moradores desfilam na escola de samba Leandro de Itaquera. Escola surgida na década de 1970 já como resultado do espraçamento da própria cidade e da influência das escolas de sambas cariocas.

Neste contexto, vamos analisar a criação de um espaço específico para a apresentação do samba e do carnaval, que é o Pólo Esportivo e Cultural Grande Otelo mais conhecido como “Sambódromo do Anhembi”.

Esta escolha pode ser justificada pela centralidade que esse espaço vai exercer no samba urbano paulistano, reunindo escolas localizadas nas centralidades periféricas.

No caso da zona leste de São Paulo, excetuando-se a Nenê de Vila Matilde que, apesar de estar na periferia, já fazia carnaval havia muito tempo, as escolas desta região começam a nascer pensando no sambódromo, pois toda a lógica espacial do desfile já é pensada para o espaço do mesmo.

O apito trilou
 Animando a nossa gente
 Na cadência bonita de um samba
 De um samba dolente
 Viemos do subúrbio da central
 Brincar no asfalto
 Fazer carnaval
 E ouçam
 A cadência desse samba
 Vila Matilde
 É um berço de bambas!
 Ziriguidum!
 (VILA MATILDE BERÇO DE BAMBAS, Álvaro Rosa “Paulistinha”,
 1963)

Na letra da música “Vila Matilde Berço de Bambas”, vemos uma centralidade anterior ao sambódromo, que era a avenida São João, local dos

desfiles das escolas de samba paulistanas nos anos 1960/1970. Paulistinha nos mostra bem como a escola Nenê de Vila Matilde ia para o centro de São Paulo no trem da central que passava pelo subúrbio e pelo visto o samba já começava no trem que, na época, era comandado pelo “apitador” de bateria, antecessor do mestre de bateria e atual diretor de bateria que, aliás, na maioria das vezes, possui um salário para sua função na atualidade, o que demonstra a “profissionalização” de certos setores nas escolas de samba.

Na avenida São João, o samba e os desfiles das escolas ainda não tinham atingido o nível atual de profissionalização, o grande marco foi a institucionalização dos desfiles em 1967 quando o prefeito Faria Lima, aliás, carioca e mangueirense (da escola de samba carioca Mangueira) de carteirinha, fez uma reunião com os principais sambistas das escolas de samba paulistanas para oficializar os desfiles na cidade, usando o regulamento das escolas de samba do Rio de Janeiro, o que aproximou ainda mais, conforme já foi mostrado no capítulo dois, a enorme influência do Rio de Janeiro nas escolas de samba paulistanas.

Vemos surgir, então, a segunda centralidade do samba urbano de São Paulo, a avenida Tiradentes, que já contava com arquibancada móvel para os desfiles.

Talvez o único espaço carnavalesco que atravessa e sobrevive a essas três centralidades é o desfile carnavalesco da Vila Esperança na zona leste de São Paulo, o qual conta com mais de 50 anos de tradição.

Vila Esperança
 Foi lá que eu passei
 O meu primeiro carnaval
 Vila Esperança
 Foi lá que eu conheci
 Maria Rosa meu primeiro amor
 Como eu fui feliz naquele fevereiro
 Pois tudo para mim era primeiro
 Primeira rosa, primeira esperança
 Primeiro carnaval, primeiro amor criança
 Numa volta no salão ela me olhou

Eu envolvia seu corpo em serpentina
 E descobri a emoção que todo pierrot tem
 Quando descobre sua colombina
 O carnaval passou
 Passou o amor criança
 Passou a esperança
 Passou Maria Rosa
 E só deixou uma lembrança
 (VILA ESPERANÇA, Adoniran Barbosa, 1968)

Na letra da música Vila Esperança, vemos o relato da experiência de um primeiro carnaval na Vila Esperança onde coincidentemente há o encontro do primeiro amor, mostrando o romantismo dos antigos carnavais e dos tempos das batucadas imortais. Apesar da construção do metrô, o carnaval da Vila Esperança continuou firme e forte como uma das poucas opções ao sambódromo. Ainda é possível ver aquele carnaval artesanal, em que os próprios integrantes fazem sua fantasia e não as compram, como nas escolas que desfilam no sambódromo.

Os carros alegóricos nos remetem aos antigos carnavais sem efeitos especiais ou parafernálias eletrônicas, sem o gigantismo e industrialização das escolas que desfilam no sambódromo.

Fica clara a importância que o samba teve para a constituição das identidades locais dentro do espaço social que a metrópole formava, mas os cruzamentos de hábitos e culturas que estavam em São Paulo misturaram e acrescentaram, a um só tempo, diversas e variadas experiências que assumiriam resultados bem distintos, constituindo assim o embrião para o samba urbano paulistano.

Como afirmamos no início desta pesquisa, nosso maior interesse como geógrafo é a espacialidade e para desvendarmos o samba urbano paulistano decidimos contemplar as “centralidades” que foram ícones para o percurso do samba em São Paulo, porém, antes de descrevermos estas centralidades, decidimos apresentar as três fases da principal, senão mais conhecidas formas de manifestação do samba em São Paulo, o cordão e a escola de samba.

Para isso, Simson (1989, p.121-3) contribui para nossa reflexão, pois em

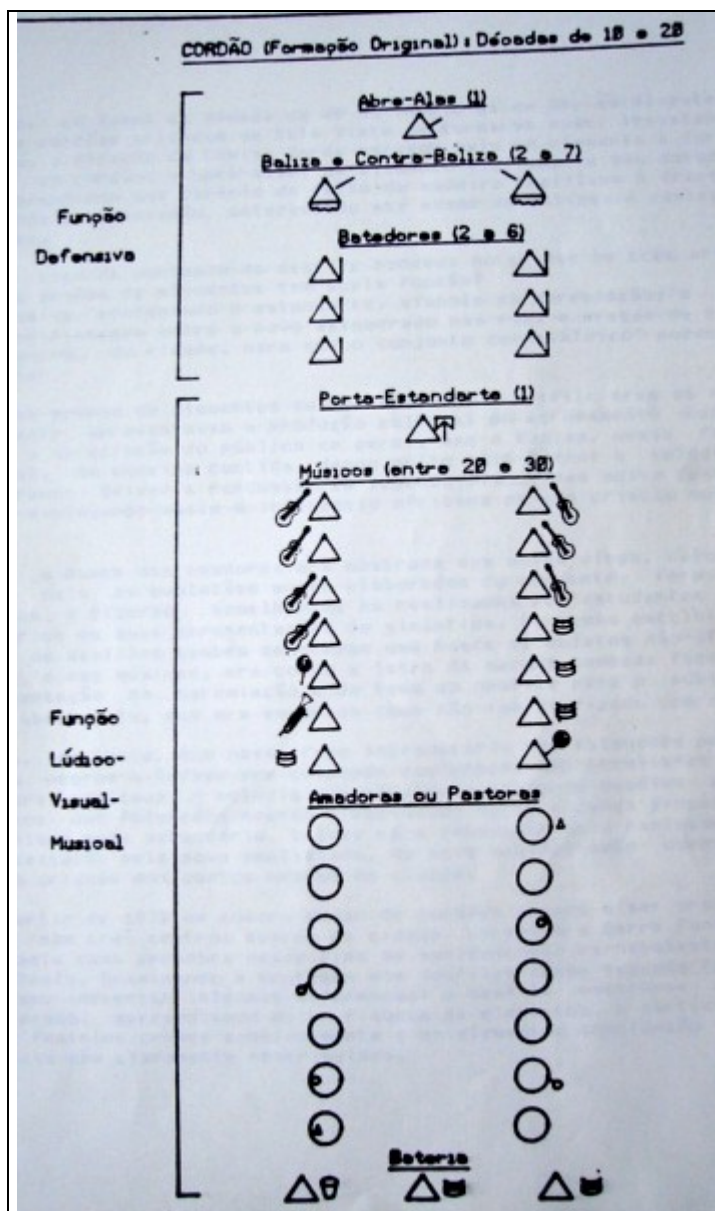
seu trabalho discute a estrutura e a organização dos cordões em duas fases, a primeira nas décadas de 1910 e 1920 e a segunda nas décadas de 1930, 1940 e 1950, sendo que esta última fase será usada por nós para podermos comparar com a estrutura atual de uma escola de samba, contemplando, desta maneira, a fase de transição do rural ao urbano (cordão) e a fase do urbano propriamente dito (escola).

Tal comparação ilustrará bem a questão da ocupação do espaço pelos sambistas em um momento específico, o momento da apresentação, primeiro porque não possuímos registros tão bem detalhados e segundo porque entendemos que, nesse momento do desfile, torna-se explícito para a metrópole a relação que os sambistas, e por consequência o samba, possuem com o espaço urbano.

Nesta primeira fase dos cordões (vide Quadro 1), a grande característica era a simplicidade, poucas pessoas nos desfiles, na maioria homens, a apresentação de um conjunto musical e pouco destaque para a bateria, cuja função era apenas marcar o ritmo da apresentação, pois os instrumentos mais importantes eram violões, cavaquinhos, flautins, clarinete, saxofone, além de pandeiros e chocalhos que não acompanhavam a bateria.

Notamos também, pelo esquema acima, que Simson identifica a estrutura dos cordões dessa época como possuindo duas funções, a primeira defensiva, visto que, nesta época, aconteciam confrontos físicos entre os cordões e a segunda lúdico-visual-musical, que executava a função da apresentação em si.

Na função defensiva, faziam parte os homens mais fortes que, com o pretexto de fazerem malabarismos com suas “balizas”, estavam na verdade defendendo o estandarte, símbolo máximo de cada cordão que representava o bairro que moravam. Aliás, os desfiles eram realizados sobretudo nos bairros, pois o centro da cidade era “território” proibido segundo depoimentos de sambistas da época. Além dos balizas vinham os batedores com lanças “disfarçadas” na apresentação visual, mas tendo o mesmo sentido de defesa e, por fim, o estandarte protegido no centro do desfile.

**Quadro 1**

SIMSON, O. R. V. - Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914 - 1918). Tese (Doutorado), FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo: 1989, p. 121

Cordão. (Formação Original): décadas de 1910 e 1920.

As amadoras ou pastorais eram os únicos papéis possíveis para as mulheres nesta fase, as quais seguiam em duas fileiras apenas cantando com um discreto gingado.

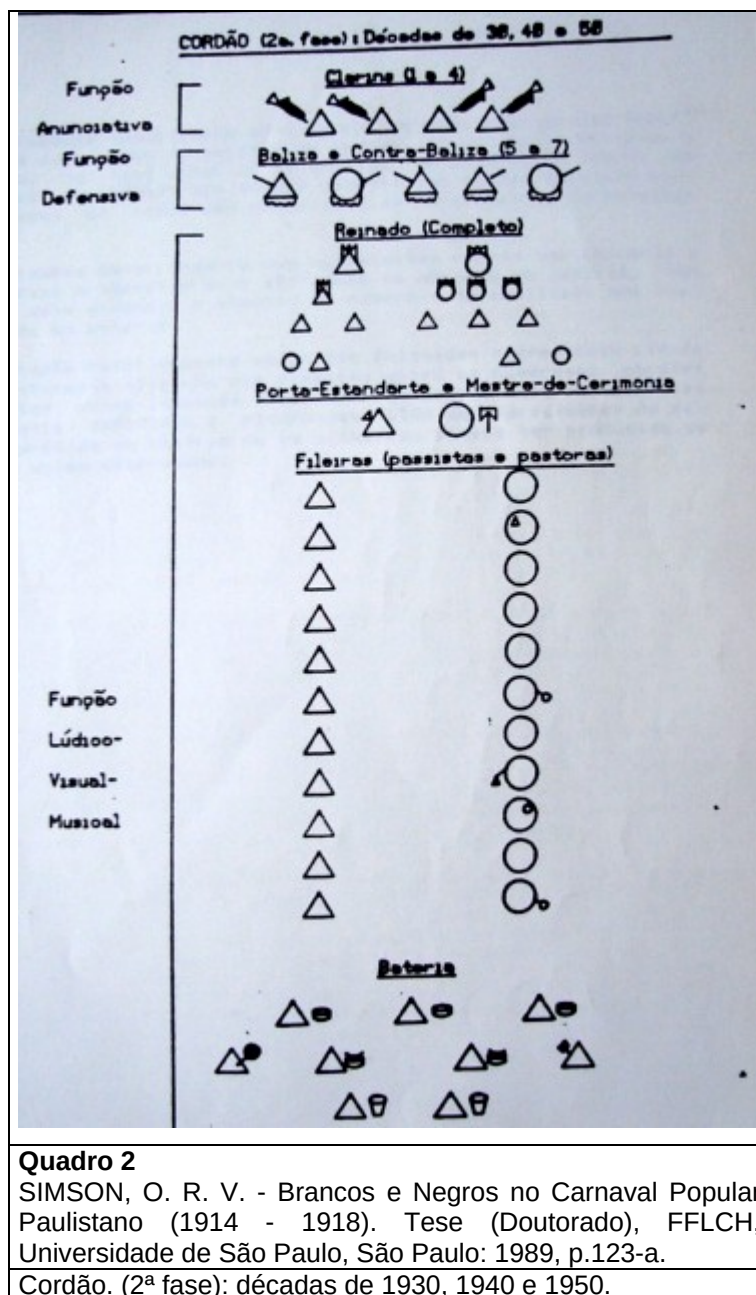
Quanto à função defensiva, destaque para a tarefa de “abrir espaço na multidão” que começava a se concentrar para ver os desfiles.

No segundo quadro (Quadro 2), vemos a formação clássica de um cordão nas décadas de 1930, 1940 e 1950 (SIMSON, 1989, p.123), época em que os cordões começavam a despontar em maior número, principalmente nas três centralidades de moradia negra citadas no capítulo 2 desta pesquisa, ou seja, Barra Funda, Bela Vista e Liberdade. Nesta época, as mulheres aumentaram muito sua participação nos desfiles. Existia agora mais espaço para elas dentro do cordão, talvez dentro da sociedade; desta forma, elas estariam marcando presença “tendo direito à cidade”, já que sua participação coincidia com novos elementos nos desfiles como o Reinado ou a Corte, uma alusão a sua existência naquele contexto, conforme depoimento de Fernando Penteado:

[...] era um costume nosso chamar um com os outros de meu rei, minha rainha, a coroa no emblema da Vai-Vai existe por causa disso. (PENTEADO, entrevista em 10/08/2005)

Logo após o reinado ou a corte, vinham a Porta-Estandarte e o Mestre de Cerimônia que, posteriormente, passariam a se chamar Porta-Bandeira e Mestre-Sala. Na sequência, “fileiras” de passistas e pastoras (vide Foto 33), para então chegar a bateria, que fechava o desfile - o qual não possuía tempo certo para passar e que inclusive saía pela zona central da cidade. Nesta época, a bateria começava a ter uma grande importância nos desfiles, aliás a apresentação começava com o anúncio de clarins, percebendo a importância de “chamamento” do público, ou seja, uma maior intimidade com o espaço urbano, pois, nesta época, os desfiles começaram a sair dos bairros e conquistar a cidade.

Também diminuíram de forma significativa as “disputas físicas” entre os cordões, dando oportunidade para o que foi comentado acima sobre a questão das mulheres terem maior participação, as quais contribuiriam muito para a organização do samba na cidade de São Paulo, como Madrinha Eunice e Donha Sinhá no passado, até os dias atuais com diversas mulheres dirigentes das escolas de samba.



Com a diminuição das disputas ressurgiu uma outra função, a anunciativa com os clarins, reconhecendo assim a necessidade de uma maior interação com o volume de espectadores tipicamente urbanos, pois, os clarins serviam como uma espécie de chamamento para o início dos desfiles, atraindo a atenção do público.

**Foto 33**

Autor desconhecido

Ala das Pastoras da Nenê da Vila Matilde. Ao centro, D^a. Inês Camargo, uma das fundadoras da Escola.

São Paulo – SP

1967

Centro de Memória da Unicamp

Foto feita em 1967, último carnaval antes da oficialização em São Paulo (fim de 1967), na qual já percebemos uma ala das pastoras que caminha nitidamente para a ala das baianas, já existe um “preenchimento” do espaço, e inclusive mostrando D. Inês coordenando essa evolução das pastoras no espaço de desfile que se descortinava para os sambistas. Anos mais tarde ela conseguiria finalmente montar e coordenar a ala das baianas, ala importante das escolas de samba por firmar o papel da mulher no samba, segundo Geraldo Filme “elas que seguram o repuxo no desfile, estão acostumadas com terreiro, elas que são a força [...]”.

Em meados dos anos 1950, houve a institucionalização das disputas, com locais previamente marcados, além do oferecimento de prêmios em dinheiro, o que parece ter produzido a partir daí uma reorganização dos mesmos para poderem então garantir sua sobrevivência. Este foi caracteristicamente o momento de transição do samba rural para o samba urbano, a forma de ocupação dos sambistas nos desfiles estava se padronizando, a idéia do espaço urbano ainda não era compreendida pelos mesmos, mas faltava pouco para assumir de vez a necessidade de um padrão que acirrasse as competições e, dessa forma, conquistar seu espaço na metrópole.

No terceiro quadro (Quadro 3), vemos a “montagem” de uma escola de samba atual, o Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Unidos do Peruche. Muitas mudanças aconteceram: o samba possui espaço, hora e forma certos de acontecer.

**GRÊMIO RECREATIVO CULTURAL ESCOLA DE SAMBA
UNIDOS DO PERUCHE**

CARNAVAL 2007

CRONOGRAMA DO DESFILE

COMISSÃO DE FRENTE		CHEFE DE ALA
CARRO ABRE-ALAS		Marcelo
1º SETOR		
1ª ALA	MINHA PIPA ESTÁ NO AR	Isabel
2ª ALA	GULOSEIMAS (Sorvete)	Luiz
MS/PB	1º CASAL	Escola
BATERIA		Escola
3ª ALA	ALA DAS PASSISTAS	Tatiane / Escola
ALA DE COMPOSITORES		B. Cabelo / Claudio
4ª ALA	BAIANAS	Dona Ieda
2º CARRO ALEGÓRICO		
2º SETOR		
5ª ALA	PRIMEIRAS PALAVRAS	Dona Lellis
MS/PB	2º CASAL	Escola
6ª ALA	PRIMEIRAS LETRAS	William
7ª ALA	PALHAÇO ESTRELA	Márcio
8ª ALA	PRIMEIROS DESENHOS	Diva
3º CARRO ALEGÓRICO		
3º SETOR		
9ª ALA	CHICO BENTO	M.S.
10ª ALA	JOTALHÃO	Mozart
11ª ALA	TURMA DOS AMAZONINOS	Victor / Escola
12ª ALA	TURMA DO HORÁCIO	Escola
4º CARRO ALEGÓRICO		
4º SETOR		
13ª ALA	ANGLO-SAXÔNICOS	Carão
14ª ALA	NOS PAÍSES ASIÁTICOS	Ana Paula
15ª ALA	NOS PAÍSES HISPÂNICOS	Ana Paula
MS/PB	3º CASAL	Escola
16ª ALA	ALA DA GAFIEIRA	Sr. Ivan
5º SETOR		
17ª ALA	VELHA GUARDA	Cristina
MS/PB	CASAL JUVENIL	Escola
18ª ALA	PROFETIZANDO O FUTURO 1	Toninho / Rodolfo
19ª ALA	PROFETIZANDO O FUTURO 2	Amaral
20ª ALA	PROFETIZANDO O FUTURO 3	João Velota
21ª ALA	PROFETIZANDO O FUTURO 4	M.S.
MS/PB	CASAL MIRIM	Escola
22ª ALA	ALA DAS CRIANÇAS	Vania
5º CARRO ALEGÓRICO		



DESFILE NO SAMBÓDROMO

TEMPO DE DESFILE	65' min.
DESFILE	17.Fev.
DIA	Sábado
CONCENTRAÇÃO NA QUADRA	17:00 h. (Início)
SAÍDA PARA O SAMBÓDROMO	20:00 h. (Início)
CONCENTRAÇÃO NO SAMBÓDROMO	23:10 h.
INÍCIO DO DESFILE	00:40 h.

DESFILE NA RUA ZILDA

DESFILE	18.Fev.
DIA	Domingo
HORÁRIO	20:00 h.
LOCAL	Rua César Penna Ramos, vindo para Avenida Eng. Caetano Álvares.
BAIRRO	Casa Verde Alta

Quadro 3

“Mapa” do desfile da Unidos do Peruche para o carnaval 2007, divisão por setores, alas, carros alegóricos, responsáveis das alas, e demais informações relativas ao desfile no sambódromo. Também há uma espécie de “chamamento” para o desfile na região de origem, porém esse é realizado sem as fantasias e demais regras para o desfile “oficial”.

Há uma tabela que indica todas as informações necessárias para o desfile,

mas também há uma outra tabela informando que haverá um desfile no bairro de origem sem regras estabelecidas, tomando como referência a Unidos do Peruche em 2007. E, por estarmos presentes no momento, percebemos inclusive que o horário determinado, ou seja, a relação com o tempo não foi obedecida, como uma espécie de liberdade e apropriação do espaço como os velhos sambistas dos cordões, sendo uma reminiscência da época de transição do rural ao urbano, sem estar regulada pelos parâmetros e pelas regras do sambódromo.

Porém, quanto à apropriação do espaço, ou seja, ao desfile no sambódromo, podemos tecer comentários baseados em nossa presença no referido desfile, em 2007, relativos ao quadro 3.

Em primeiro lugar, constatamos a divisão por setores e a presença de carros alegóricos entre eles, de uma divisão impecável de cores e temas, seqüência com o enredo proposto, a apropriação do espaço do desfile de forma totalitária e não mais com “fileiras”. Mesmo quando há fileiras, elas ocupam todo o espaço do desfile e não vemos mais o cordão com duas fileiras ou três, que inclusive faziam “cobrinhas” para preencher o espaço.

Percebemos também que a bateria vem logo no início da escola, pois, quando chega no seu “espaço” previamente demarcado (recuo da bateria), fica como que “encarcerada” nesse local esperando a escola passar, até chegar “quase” no final, quando entra novamente retorna à passarela e vai para a área de “dispersão” como todos, no final do desfile, tudo em nome de pontos, quesitos julgadores, manobras “perfeitas” de entrada e saída do “recuo”, e torcida para todo o restante da escola não ter cometido falhas, como “buracos” nas alas, grandes distâncias entre os carros e as alas e uma boa “harmonia” com o espaço para desfile.

Para tanto, a escola de samba Unidas do Peruche estudou uma sinopse predefinida e o enredo, nesse caso, foi “Com Maurício de Sousa a Unidos do Peruche abre alas, abre livros, abre mentes e faz sonhar”. Já em um segundo momento, o “desfile” é organizado por temas que interessam ao enredo, dividindo a escola em setores subdivididos em alas e “quesitos” como mestre-sala e porta-bandeira, bateria e por fim, temos os carros alegóricos dando uma “forma” única de

administração do espaço na passarela do desfile.

Para isso, existem todos os responsáveis das alas, mas Seu Carlão, no final daquele desfile, disse mais uma vez para nós: “É, hoje não têm mais carnaval e samba, é só desfile!!!”.

Ainda vale comentar que a Unidos do Peruche foi eleita pela imprensa especializada a melhor “bateria” dos desfiles, com um tema que encantava a todos pela questão “cultural” que havia levado para o desfile, sem grandes “falhas” na passagem pelo sambódromo, mas dois dias depois teve como resultado um penúltimo lugar no carnaval 2007, sendo “rebaixada” para o grupo de acesso do carnaval paulistano.

Assim é “parte” do samba urbano, com suas regras e modelos impostos, no entanto, acreditamos ser o samba um sentimento, independentemente de ser urbano ou rural, mas simplesmente ainda existir como “samba”, mesmo com a redefinição de uso dos lugares em decorrência de uma lógica econômica capitalista imposta principalmente a partir do último quartel do século XX, talvez inconscientemente aceita pelos próprios sambistas como condição para sobrevivência do samba.

3.1. O ESPAÇO DO SAMBA URBANO

Observamos no Mapa 3, o primeiro percurso do samba urbano, pois nessa época (anos 1950 até 1967), a população da cidade de São Paulo cresce vertiginosamente e tradicionais bairros negros de São Paulo conhecem a valorização imobiliária e muitos dos seus moradores, juntos a outros que chegavam à metrópole vindos do interior de São Paulo começaram a ocupar a sua periferia, única oportunidade vislumbrada naquele momento.

Nestes novos bairros, os negros se concentraram novamente ainda com referências rurais, porém, com a realidade agora urbana em suas vidas, espraíram o samba para novas centralidades, os quais tinham, nessa manifestação cultural, a única possibilidade de identificação e pertença aos novos espaços que estavam

MAPA 3

ocupando (muitos com características rurais), seguindo assim o que já havia acontecido nos primeiros bairros descritos (Barra Funda, Bexiga e Liberdade) antes da expansão da metrópole.

Na verdade, nesta primeira fase do samba urbano, a ocupação por parte dos sambistas se deu muito próxima às três centralidades iniciais, Barra Funda, Bela Vista e Liberdade - como podemos notar no mapa - com exceção da Vila Maria, do Tatuapé e da Vila Matilde, que possuíam pessoas que freqüentavam o centro de São Paulo, denominados territórios livres e já se haviam organizado por meio das experiências de convívio com outros sambistas da metrópole.

É importante salientarmos que tais centralidades foram eleitas por nós analisando o surgimento de escolas de samba nessas localidades, única forma possível para mantermos uma coerência investigativa de análise baseada na data e local de fundação das mesmas.

Foi na avenida São João / Vale do Anhangabaú que se construiu a primeira grande centralidade do samba em São Paulo. Neste espaço, os sambistas da cidade já se concentravam, passando a desfilar, nos anos que se seguiram a oficialização do carnaval paulistano pelo então Prefeito Faria Lima em 1967.

Até a oficialização do carnaval os desfiles eram patrocinados, dependendo das condições econômicas do momento, por jornais, emissoras de rádio e tv, clubes de lojistas de bairros e outras entidades, até então serem organizados pela Secretaria de Turismo e Fomento da Prefeitura de São Paulo, o que permitiu o crescimento das escolas de samba à partir de então. (URBANO, 2006, p.219)

Considerado por 10 entre 10 sambistas das velhas guardas que viveram neste espaço, a Avenida São João / Vale do Anhangabaú foi o que todos chamam de “verdadeiro espaço do samba na cidade”, o lugar onde as pessoas tinham uma participação efetiva, como explica Seu Carlão do Peruche, conforme podemos observar também na Foto 34.

**Foto 34**

Claude Lévi-Strauss

Espera pelos desfiles na Av. São João.

São Paulo – SP

1935

Instituto Moreira Salles

Não há arquibancadas ou controle de entrada para o público ver os desfiles. Após a passagem pela avenida São João, os sambistas continuavam pelas ruas da cidade. Só existia o ponto de início do desfile, depois da passagem pela São João não havia hora nem lugar certo para o término. O centro da cidade era todo carnaval. Encontro de diferentes classes sociais.

Bons tempos da Avenida São João, era lá que o carnaval era de verdade, aliás, lá era carnaval, foi um pouquinho pra Tiradentes também, mas época de carnaval e samba de verdade era lá, não é igual hoje que não têm mais carnaval, hoje só têm “desfile de carnaval”, lá era muito bom, a cidade naquela época era muito boa, depois do desfile o carnaval continuava, ficávamos pela cidade fazendo samba, bebendo, se divertindo, lá o público via o

desfile do seu lado, faziam parte da festa, não se cobrava ingresso, qualquer um podia ver e participar, era só chegar, tempo bom [...] o que mandava era atitude e não dinheiro, aliás ninguém tinha dinheiro, era nosso momento máximo, a gente se sentia também importante na cidade fazendo aquilo [...] (SEU CARLÃO, entrevista em 08/06/2005)

Também junto a Avenida São João era feita a “Dança dos Caiapós”, conforme já relatamos no início deste trabalho, ou seja, o aparecimento da Avenida São João como centralidade surge de forma espontânea, sem pré-definições ou imposições por parte do poder público, sendo um espaço legitimado pelos antigos sambistas como mostra o depoimento anterior do Seu Carlão do Peruche: “mas época de carnaval e samba de verdade era lá”.

Na verdade, a ocupação desse espaço pelos sambistas remonta a períodos bem anteriores ao samba urbano, sabemos que em função da retirada da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, que desde o começo do segundo quartel do século XVIII ocupava um terreno na Rua do Rosário defronte a Rua XV de Novembro e no início do século XX havia se transferido para o Largo do Paissandu. Portanto junto a Avenida São João as manifestações culturais dos negros já ocorriam desde o início do século XX, gerando uma enorme identificação com os antigos sambistas. (BRITTO, 1986, p.36-7)

Interessante também observarmos que mesmo contando com a simpatia dos sambistas, no ano de 1941, o local escolhido pelas autoridades e considerado como ideal para concentrar todos os desfiles de rua foi o “Parque da Água Branca”, criando ali a “Cidade da Folia”, porém o mesmo durou apenas até o ano de 1942. (URBANO, 2006, p.82)

Apesar de ser considerado como um “bom lugar” pelos sambistas, os mesmos dirigiam-se até lá e após as apresentações sempre acabavam por fazer seus caminhos passarem pelo centro da cidade, ou seja, a avenida São João ainda

era considerada como lugar ideal pelos sambistas, fazendo desta forma uma espécie de reconhecimento da importância deste espaço pela visibilidade oferecida.

No dia 24 de janeiro de 1941, o jornal Correio Paulistano dá essa notícia:

Iniciando-se às 19h em ponto, o grande desfile tomará o seguinte itinerário: rua Anhangabaú (ponto de concentração), praça do Correio, avenida São João, praça Marechal Deodoro, Rua General Olympio da Silveira, largo Padre Péricles e avenida Água Branca até a Cidade da Folia. (CORREIO PAULISTANO, 24/01/1941, p.7)

Até o ano de 1976, a Avenida São João foi tida como a “passarela do samba” e daí surge a expressão “vamos sair na avenida” empregada até os dias atuais pelos sambistas, mesmo tendo o Sambódromo (espaço fabricado para tal atividade) como a centralidade atual.

Não podemos deixar de citar outros espaços dentro de São Paulo neste período que também serviram de “morada” do samba, mas que não daremos maior ênfase por se tratar, na nossa interpretação, de espaços e tempos não significativos para a questão aqui tratada, em que analisamos o samba e não o carnaval, ou seja, elegemos as centralidades pela importância que as mesmas tiveram para o samba e não somente para manifestações carnavalescas.

Compreendemos que outras “centralidades” também contribuíram para o espraio do samba na cidade de São Paulo, porém não obtiveram um sucesso duradouro, exceção do Carnaval da Vila Esperança. Em nosso entendimento, as “outras centralidades” não demonstram originalidade, sendo que apenas reproduziam o que era feito nas “grandes centralidades”, como a Avenida São João e Avenida Tiradentes, ou constituíam-se como bailes que não refletiam o que era realizado nas ruas.

Porém, para não nos ausentarmos da responsabilidade como pesquisadores, apenas citaremos aqui as “outras centralidades” que também foram marcantes em suas épocas: Parque Xangai no Glicério (de final de 1940 até início de 1960), ilustrado com a Foto 35, Carnaval do Brás (décadas de 1910 até 1950), Carnaval da Lapa (diversos períodos não consecutivos que vão desde o ano de

1916 com seus bailes, até a década de 1970 com o carnaval de rua) e Carnaval da Água Branca (desde 1927 até 1942, com períodos não consecutivos). (URBANO, 2006, p.79-82)



Foto 35

Autor desconhecido.
Carnaval do Parque Xangai
Bairro do Glicério
São Paulo - SP
Sem data
Coleção Particular

Parque Xangai, espaço liberado para “manifestações sambísticas”, um parque de diversões com lugar para o samba. Espaço permitido ao samba na cidade, passagem do samba rural para o samba urbano.

A Avenida São João, devemos ainda, esclarecer que realmente era a centralidade, no entanto todo seu entorno ganharia importância nessa centralidade, pois da Avenida São João é que geralmente saíam os desfiles (concentração).

Maria Aparecida Urbano (2006, p.110) contribui para esta afirmação ao transcrever o percurso feito por ocasião de um desfile feito pela Escola de Samba Primeira de São Paulo na passagem de 1935-1936, retirado do jornal Correio Paulistano de 29/12/1935, mostrando que o itinerário previsto era a Avenida São João (concentração), Anhangabaú, Líbero Badaró, Praça do Patriarca, Rua Direita, Praça

da Sé, Ladeira do Carmo, Avenida Rangel Pestana, Largo da Concórdia e Largo São João Baptista. Já no carnaval de 1936, o mesmo jornal, em 18/01/1936, mostra o seguinte percurso: Avenida São João (concentração), Anhangabaú, Rua Líbero Badaró, Largo e Rua São Bento, Rua Direita, Rua XV de Novembro, Rua João Bricolla, Rua Boa Vista, Largo São Bento, Viaduto Santa Ephigênia, Rua Antonio de Godoy, Largo do Paissandu, Avenida São João, Rua Líbero Badaró e Largo do São Bento, ou seja, notamos aqui a importância da avenida São João onde o mesmo desfile passa por duas vezes, contemplando assim especificamente o Largo do Paissandu (junto a avenida São João), tendo ainda este desfile sido considerado pela imprensa da época como um “notável acontecimento” (URBANO, 2006, p.111), pois foi chamado de “Dia dos Cordões Negros”, selando definitivamente o que, em 1934, na gestão do prefeito Fábio da Silva Prado havia sido concebido, ou seja, a promoção do primeiro desfile carnavalesco de São Paulo, porém sem verbas ou benefícios do poder público, fato que aconteceria apenas no carnaval de 1968 com o Prefeito Faria Lima como veremos a seguir, mas com colaborações da imprensa e de algumas empresas da época.

Já o final de 1967, tendo ainda a avenida São João - Vale do Anhangabaú como centralidade para o samba urbano, fica marcado para a história do samba em São Paulo. Alguns “Cardeais do Samba”, como Inocêncio Tobias (Mulata) do cordão Camisa Verde e Branco, Sebastião Eduardo do Amaral (Pé Rachado) do cordão Vai-Vai, Alberto Alves da Silva (Seu Nenê) da Nenê de Vila Matilde, Carlos Alberto Alves Caetano (Seu Carlão do Peruche) da Unidos do Peruche, Deolinda Madre (Madrinha Eunice) da Lavapés e Benedito Nascimento (Xangô) da Vila Maria, resolvem formar uma comissão juntamente com os radialistas Moraes Sarmiento, Evaristo de Carvalho, Vicente Leporace e Ramon Gomes Portão. Juntos conseguem marcar uma reunião com o então prefeito Faria Lima para solicitarem uma colaboração dos poder público a fim de organizarem o carnaval. (URBANO, 2006, p.118)

Em seu depoimento, Seu Carlão do Peruche (entrevista em 08/06/2005), narra esse fato com a sabedoria e conhecimento de um antigo Griô (poeta, cantor, músico e mago africano).

Depois de “levar canseira” de vários prefeitos nos anos anteriores, eles

marcaram uma audiência com o prefeito Faria Lima, que era carioca. Pelas falsas promessas anteriores, não levaram nada, nenhum planejamento para o Carnaval, calejados que estavam. Chegaram descrentes, mas acabaram sendo bem recebidos pelo administrador. O prefeito ouviu as reivindicações dos sambistas e acrescentou que era do ramo e saía na Mangueira.

Carlão conta que virou para um sambista que estava ao seu lado e sussurrou: “Olha, ele está querendo ser elegante com a gente do mundo do samba, falando que sai na Mangueira. Isso não vai dar em nada”. Ao fim da reunião, o prefeito disse que pensaria no assunto e pediu aos sambistas que levassem um planejamento.

Eles correram, fizeram todo o levantamento de estrutura e custos e, na semana seguinte, levaram-no para apresentar ao prefeito. Ao ver o planejamento e os custos do Carnaval, o prefeito perguntou: “é só isso que vai custar para mim? Vamos fazer o Carnaval”. Mas a surpresa e a vergonha de Carlão da Peruche veio quando ele soube que o prefeito havia lido seus lábios na reunião anterior quando comentara com uma pessoa ao seu lado sobre a suposta “elegância” do prefeito carioca. O prefeito Faria Lima enfiou a mão no bolso, sacou uma carteirinha da Mangueira e apresentou-a na frente de todos na mesa de reuniões: “Olha seu moço, eu saio na Mangueira”. E Carlão confessa, enfático, “a minha cara queimou, viu? Foi uma das maiores vergonhas que eu passei na minha vida. De negro, branco não, mas acho que eu fiquei cinza de tanta vergonha. Ele não tava fazendo média”.

Mas, como as boas intenções de políticos não necessariamente dão bons resultados, a oficialização do desfile das escolas de samba de São Paulo trouxe um grande ônus cultural. A prefeitura do mangueirense Faria Lima importou do Rio de Janeiro o regulamento do desfile das escolas de samba, fato este que ocorreu quando o jornalista Evaristo de Carvalho foi até o Rio de Janeiro encontrar-se com Paulo Costa Lamarão, então Presidente da Confederação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, em busca de um regulamento para o samba de São Paulo. As novidades acabaram por forçar, em 1972, a derradeira transformação dos cordões carnavalescos em escolas de samba. Os últimos cordões que resistiram foram Vai-Vai e Camisa Verde e Branco. Foram-se então os cordões junto com os bondes,

pilotados pelo finado Faria Lima, e explica-se também porquê até hoje as Escolas de Samba de São Paulo estão estruturadas de acordo com o modelo carioca, gerando a preocupação com o espetáculo e esquecendo suas origens rurais.



Foto 36

Autor desconhecido.
Desfile no Anhangabaú
São Paulo - SP
Sem data
Coleção Particular

Presença de crianças no desfile, o que traria a tradição da ala das crianças anos mais tarde; logo atrás, vemos algumas baianas e uma pessoa de terno, possível dirigente de ala. Nesta foto, vemos crianças da Unidos do Peruche terminando o desfile após passar embaixo do Viaduto do Chá no Vale do Anhangabaú. Não existia uma dispersão definida espacialmente, pois muitas vezes as escolas continuavam seus desfiles pela cidade. Pela estrutura montada, à direita na foto, podemos concluir que foi após 1968, quando da oficialização dos desfiles pela prefeitura.

Muita coisa mudou após o carnaval de 1968 [vide Foto 36]. Com a instituição dos itens de julgamento, os balizas cederam seu lugar à Comissão de Frente, o estandarte foi definitivamente substituído pela bandeira [pavilhão] passando, assim, para as mãos da Porta-Bandeira, acompanhada pelo Mestre-Sala: tornou-se obrigatória a presença da Ala das Baianas. O enredo de retratar um fato

histórico, de cunho nacional e cultural, definindo a montagem do desfile. A criação das alas veio auxiliar o bom entendimento do enredo, a denominação de Bateria para o conjunto instrumental passou a substituir a de Batuque, e ficaram definitivamente abolidos os instrumentos de sopro. O dirigente do Batuque, chamado “apitador”, passou a ter a denominação de Mestre de Bateria, e o cantor do Samba Enredo passou a ser o Puxador do Samba, e hoje, Intérprete.

As fantasias, feitas conforme o gosto dos componentes, passaram a ser determinadas de acordo com o enredo. Tornaram-se obrigatórios os carros alegóricos e o Abre-Alas.

O local do desfile nessa época foi a “Passarela do Anhangabaú [vide Foto 37]. (URBANO, 2006, p.119)



Foto 37

Autor desconhecido.

Primeiro desfile após oficialização pela prefeitura em 1968.

Secretaria da Cultura do Município de São Paulo.

No primeiro desfile oficializado pela prefeitura, notamos a influência dos regulamentos cariocas que foram utilizados para São Paulo, arquibancadas, linearidade e controle do espaço separando nitidamente os sambistas do público.

No ano de 1977, os desfiles passaram a ser realizados na avenida Tiradentes. Desde sua oficialização em 1967, com o incentivo do poder público, as

Escolas de Samba vinham crescendo a cada ano e, no ano de 1977, a antiga PAULISTUR - Empresa Paulista de Turismo - assume a coordenação do carnaval em São Paulo e convida pela primeira vez sambistas para coordenarem as atividades carnavalescas juntamente consigo. Com esta parceria, o samba em São Paulo cresce vertiginosamente e ganha espaço na TV, negociando as imagens do desfile que começaram a ser ao vivo.

Agora, tendo a Avenida Tiradentes como a grande centralidade do samba paulistano, alguns aspectos que apontavam para uma “profissionalização” do samba começam a aparecer.

Em primeiro lugar, perde-se o desfile do povo, aquele da avenida São João, e, em seu lugar, aparece uma nova fase, com grandes arquibancadas, entradas controladas e segmentação e hierarquização do público de acordo com o preço pago pelos ingressos. Estrutura-se, aqui, o declínio da espontaneidade e a ascensão do “espetáculo”.

Neste momento, as escolas começam a ter uma competição mais acirrada, em que contava cada vez mais o poder financeiro. O samba passa a ser remetido diretamente ao carnaval, cerceando as manifestações sambísticas de rua que aconteciam desde a fase rural do samba paulista, enquadrando em regras formais tal manifestação, o que diluiu a criatividade do sambista, fazendo-o preocupar-se com regras impostas que tiravam todas suas origens rurais da época do bumbo e dos batuques.

Claro que esta evolução pode ter sido necessária para a manutenção do próprio samba na cidade, mas é sabido por nós, em virtude de diversas entrevistas com antigos sambistas, que há uma grande nostalgia em relação àquilo que era feito no passado, ficando explícito em suas falas que essa troca do improviso pela racionalidade torna o carnaval como redutor do samba, ou seja, é muito difícil “racionalizar” o samba, pois o samba “é emoção” (BRANDÃO, entrevista em 08/06/2005) .

Mais uma vez Seu Carlão do Peruche, em seu depoimento, diz alguns efeitos da “profissionalização” do carnaval:

Se me falassem há 50 anos atrás que o samba ia virá o que acontece hoje, que vem acontecendo desde a época da Tiradentes, eu não ia acreditar [...]o samba era mais lento, a batida veio do jongo, não isso que a gente vê, hoje só têm desfile e não mais samba e carnaval como lá na São João. (SEU CARLÃO, entrevista em 08/06/2005)

Na fala de Seu Carlão, vemos que o espaço também alterou até a cadência do samba que era lenta e, em função do pequeno espaço e tempo percorrido, passa a ser mais acelerada, pois há tempo definido para a apresentação. Paulinho da Viola, importante sambista carioca fala inclusive, em uma música de sua autoria de 1975, que o samba no contexto nacional, nessa época já é um samba atropelado, muito rápido:

Tá legal
 Tá legal, eu aceito o argumento
 Mas não me altere o samba tanto assim
 Olha que a rapaziada está sentindo a falta
 De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim

Sem preconceito ou mania de passado
 Sem querer ficar do lado de quem não quer navegar
 Faça como um velho marinheiro
 Que durante o nevoeiro
 Toca o barco devagar.

(ARGUMENTO, Paulinho da Viola, 1975)

Com a construção do sambódromo carioca (1983-1986) e sua inauguração em 1984, não se faz mais distinção da cadência do samba, pois tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, apresenta-se uma batida forte e acelerada. Em ambos os casos, foi gerado pelo tempo marcado e determinado pelas entidades que coordenam e normalizam os desfiles de carnaval, atualmente a LIGA (Liga Independente das escolas de Samba de São Paulo) e LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro), gerando um atropelamento no samba,

porém nos cabe informar que essa normalização vem desde 1973 de modo tímido com a UESP (União das Escolas de Samba Paulistanas) e só a partir de 1987 com a LIGA, assumindo o carnaval dos grupos hierarquicamente mais importantes segundo os “julgamentos no carnaval”; diferente de “outros carnavais”, nos quais não existia um tempo curto para o desfile, tampouco espaços a serem preenchidos de forma totalitária.

A partir dos desfiles na Avenida Tiradentes (vide Foto 38), critérios, como harmonia e alegorias, passaram a exigir um “preenchimento total do espaço” do desfile, como explica Hélio Bagunça:

Lá na Tiradentes, o bagulho era doideira, ficava mó montoeira de gente, mó muvuca, parecia formigueiro, todo mundo evoluia igual na mesma direção, até a bateria tinha que dar um tempo (recuo) prá escola passar rapidinho (HÉLIO BAGUNÇA, entrevista em 01/06/2005)

Como vemos acima, na centralidade da avenida Tiradentes ocorre o início de uma padronização com hora, lugar e tempo para acontecer. Paulo Fuhro, carioca, carnavalesco campeão de São Paulo, em 2005, e com passagens anteriores nas escolas do Rio de Janeiro, fora inclusive aluno de Joãozinho Trinta, chegando a estudar Filosofia. Entrou para o seminário e quase se tornou padre, mas largou tudo pelo carnaval. Fuhro nos declarou uma vez: “Mudei apenas de procissão!” (Informação verbal)⁹.

Esta padronização seguiu em marcha e atingiu seu apogeu no sambódromo do Anhembi.

No final dos anos 80, o carnaval de São Paulo torna-se um grande espetáculo e a montagem da estrutura para desfiles na avenida Tiradentes, onde os desfiles eram realizados, começa a causar transtornos para a cidade, pois somente para montar a estrutura dos desfiles com suas arquibancadas, espaço para imprensa, jurados e o próprio espaço para o público, levava mais de 30 dias, sendo que esse espaço era, como ainda é, uma importante avenida de São Paulo que liga

⁹ Informação fornecida por Paulo Fuhro em São Paulo, em 2006.

**Foto 38**

Autor não identificado

Desfile na Tiradentes em 1978

Sítio da revista eletrônica Studium da UNICAMP

<<http://www.studium.iar.unicamp.br/seis/carnaval/pages/CARNAV~37.htm>>

Acesso em: 02.03.2006

1978 - Desfile na Avenida Tiradentes.

Esta foto já denota a existência de cabines para os juízes (à esquerda), iluminação feérica e, o mais importante, a plataforma para as câmeras de TV, o que fez com que o espetáculo carnavalesco pudesse ser consumido por um público muito mais amplo. Aparecem também na foto os fotógrafos das grandes revistas que, registrando e divulgando o evento, no país e no exterior, fizeram com que o ato de desfilar, como destaque de uma escola de samba, se tornasse algo desejável por membros dos estratos sociais mais elevados, pois fornecia notoriedade instantânea, via meios de comunicação. O samba havia deixado de ser manifestação sociocultural de negros e mulatos para ser incorporado pela sociedade global transformando-se no símbolo da propalada democracia racial brasileira.

Simson, 1998

<<http://www.studium.iar.unicamp.br/seis/1.htm>>

Acesso em: 02.03.2006

Decidimos manter o texto acima, escrito por Olga R. M. von Simson, o qual descreve muito bem o que significava a chegada dos desfiles carnavalescos na avenida Tiradentes, com esta imagem entendemos o que o sr. Hélio Bagunça quis dizer com “mó muvuca, parecia formigueiro”, pois nesse momento o samba paulistano definitivamente entrava para a era do samba urbano, em que a valorização do espetáculo começou a suplantiar o samba no pé. Fato esse assustador para os sambistas, pois suas referências foram rurais.

as zonas norte e sul da metrópole. A manutenção da estrutura, em período tão longo, complicava o tráfego.

Com o sucesso da construção do sambódromo carioca e a necessidade de uma melhor estrutura física nos desfiles das escolas de samba paulistanas, no dia 1º de fevereiro de 1991, a então prefeita de São Paulo, Luíza Erundina, inaugura o Sambódromo, inicialmente somente com a pista, e no dia 12 de fevereiro de 1996, na gestão do prefeito Paulo Maluf, o mesmo re-inaugura o Sambódromo com todas as obras concluídas, deixando os sambistas da cidade orgulhosos por agora terem um local específico para seus desfiles.

Esta nova fase da avenida Tiradentes, com uma nova centralidade do samba paulistano, trouxe para muitos, como já dito, o orgulho de agora possuírem um lugar específico para o desfile. Por outro lado, em pouco tempo os “sambistas da velha guarda” percebem e se questionam sobre o espaço.

Maria Aparecida Urbano, em sua entrevista, conta-nos um fato marcante na inauguração do sambódromo que contribui para esse momento:

Quando inauguraram o sambódromo, eu trabalhei nesse carnaval lá, e antes de eu entrar encontrei o Tuniquinho Batuqueiro, falei com ele: -Vamos Tuniquinho, você não vai entrar? E ele me disse: - Dona Cida, eu, que ajudei a construir o samba de São Paulo não posso entrar aí, tanto lutei para esse nosso samba, e agora vejo que não tenho dinheiro para assistir os desfiles! Aquilo me chocou!
(URBANO, entrevista em 15/03/2006)

E assim o samba se torna urbano! E assim a história é esquecida! Oxalá, poder São Paulo cultivar seus “operários do samba”. Não cairemos aqui em nostalgias ou opiniões infundadas, mas é certo que a história deve ser preservada, não que devamos fazer apenas o samba de bumbo de Pirapora, mas manter a memória é um passo importante para escrevermos o futuro.

Interessante notar que mesmo de forma inconsciente, o percurso do sambista paulistano desenvolvido até aqui leva-nos a tecer alguns comentários.

Lá na sua origem rural, o samba era promovido em ambientes fechados ou

pequenos terreiros, fato que se manteve até o período de transição do rural ao urbano. Logo depois, o samba chega às ruas e nelas permanece, ganhando centralidades, chegando em espaços abertos e nesses espaços abertos ele se fecha.



Foto 39

Márcio Michalczuk Marcelino
Ensaio para o carnaval de 2006.
G.R.C.E.S. Unidos do Peruche
São Paulo - SP
Janeiro de 2006
Coleção Particular

Nos ensaios para o desfile de carnaval, a comunidade tenta reproduzir em um ambiente fechado (quadra) a realidade do sambódromo (aberto e linear). Voltas e voltas ao redor da quadra e a inevitável saída para as ruas. Há também “ensaios técnicos” no sambódromo. Contradições e coincidências com a origem do samba paulistano.

Para ilustrarmos essa justificativa de espaços abertos e fechados, pensamos como exemplo os ensaios pré-carnavalescos realizados nas escolas de samba na atualidade, ou seja, as escolas ensaiam em suas quadras (espaço fechado), conforme ilustramos com a Foto 39, para desfilarem no sambódromo (espaço aberto), no entanto aquilo que era característica do samba rural volta agora

para o samba urbano, em que os ensaios se dão dentro de uma quadra, com movimentos que procuram imitar o percurso no sambódromo.

Ora, se as quadras de escola de samba são fechadas, seus componentes precisam sair às ruas em volta da quadra para poderem ter a linearidade desejada para a evolução que segue regras pré-estabelecidas no dia do desfile oficial. E vamos além, hoje a organização do carnaval paulistano destina o próprio sambódromo a cada uma das escolas, por três vezes antes do carnaval, para realizarem seus ensaios técnicos. Técnico?! Samba?! Não seria esta uma oportunidade de, como dissemos, rever as origens sambísticas? A maior reclamação que escutamos nas entrevistas e vivências que tivemos nesse meio por ordem da pesquisa é a de que o carnaval hoje é “comprado”, não no sentido de má-fé ou dolo, mas na questão de que uma escola de samba ser boa ou não, remete diretamente à sua capacidade financeira de fazer seu carnaval, profissionalizar seu pessoal, enquadrá-los de acordo com regras pré-estabelecidas que levam em conta uma formatação que não permite a criatividade de outros tempos. E não se trata de saudosismo, mas, na nossa opinião, trata-se de valores reais como a cultura e a sociabilidade.

As três centralidades aqui citadas, em que logo após a oficialização do carnaval, em 1967, ainda na avenida São João, os sambistas saíam nas suas escolas de samba, pois tinham uma enorme identificação com as mesmas, eram de seus bairros, faziam parte de suas histórias, de suas sociabilizações, de seus cotidianos. Se fulano saísse na Unidos do Peruche, era porque morava na “área” e jamais sairia em outra escola, fato muito diferente da atual época, em que os componentes escolhem as escolas pelo nome e boas colocações nos últimos carnavais, não carregando na manifestação carnavalesca a história e valores pertencentes à comunidade, mas apenas como um desejo “cultural-consumista”¹⁰.

Seu Chiclé, da Vai-Vai, em seu depoimento deixa claro o quanto era significativa a relação e ligação que os sambistas possuíam com seus bairros:

¹⁰ Esse termo não vimos, lemos ou ouvimos, apenas surge como uma tentativa de sinalizar o desejo consumista e que usado de forma politicamente correta dá “status” a uma pessoa ou grupo de pessoas que fazem de seus atos uma forma “negativa de uso da cultura”, explorando-a para o benefício próprio, sem contribuir, ou ao menos entender seus valores.

É existe rivalidade [...] é Camisa com Vai-Vai [...] existia essa rivalidade [...] não vamo dizer que não existia, porque existia. Barra Funda era Barra Funda, Bela Vista era Bela Vista [...] Se você me pega na Barra Funda, eu te pego na Bela Vista. Então fica aqueles que dançava no Vai-Vai, no Cai-Cai, essas coisa toda [...] ficou naquele: eu tô no Cordão Carnavalesco do Vai-Vai. Então, onde que é? [...] olha a minha ala agora [...] a minha ala segue em tal lugar [...] Então, mando o ônibus pra lá [...] cabô aquele negócio de concentrá os ônibus tudo perto da escola, não! [...] A comunidade não está mais morando no local. (SEU CHICLÉ, Samba à Paulista, 2007, parte II, 04'38" e 43'21")

O que vemos hoje com todo crescimento que a metrópole passou e com a expansão do samba urbano é uma tentativa de busca de pertencimentos e valores por parte de pessoas que procuram suas próprias raízes e espaços, não entendendo o processo de evolução do samba, portanto não contribuindo como afirmamos acima para uma verdadeira manifestação popular como na sua gênese, esvaziando assim seus ritos e sua história, como o da própria aglomeração, “impermeabilizando” o que existe e contribuindo apenas para o espetáculo.

No caso do sambódromo, foram “aperfeiçoados” todos os espaços para os sambistas. Antes do desfile, os ônibus que saem da escola cedidos pela Prefeitura de São Paulo chegam na concentração do desfile, uma enorme área onde a escola começa a “formar” o desfile. Neste momento, a bateria vai para o “esquenta”, uma espécie de aquecimento dos ritmistas da bateria, então logo após a escola “se formar” ou ainda “ser montada”, a bateria assume a frente da escola até chegar na entrada da passarela do sambódromo (apoteose) com seu portão e uma linha amarela que indica o início da contagem do tempo, lá os carros alegóricos seguem um mapa do desfile pré-definido. Após o toque da sirene, a escola entra para o desfile e em 65 minutos precisa passar todos os componentes até a outra linha amarela, onde existe a dispersão, um local propositalmente minúsculo em relação a todo o espaço do sambódromo que impele os sambistas a dispersarem, já que precisam dar lugar a outra escola que vem na seqüência. Todos são “convidados” a saírem rapidamente, pois precisam manobrar os carros alegóricos para o

estacionamento que fica em frente à dispersão e, então, entram nos ônibus novamente para voltarem para a quadra e está terminado o carnaval, conforme Foto 40 e Figura 5.

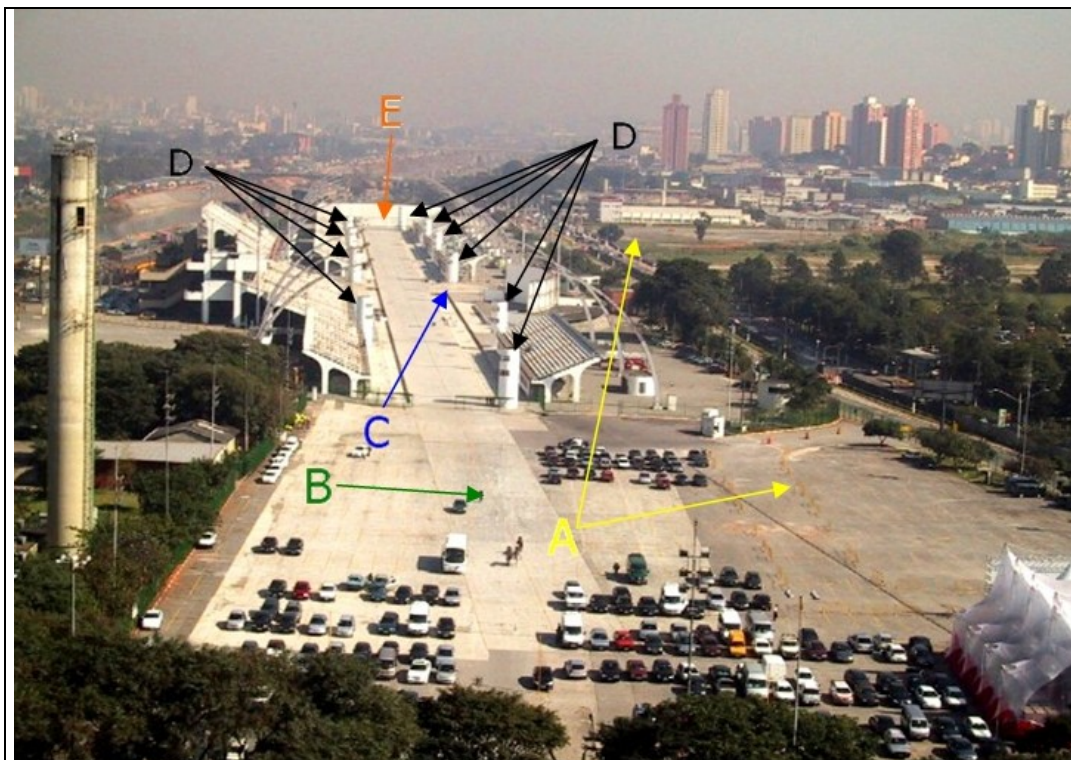


Foto 40

Autor não identificado.

Pólo Cultural e Esportivo Grande Otelo, o Sambódromo do Anhembi.

São Paulo - SP

<http://anhembi.terra.com.br/sambodromo.asp>

Nesta foto, ficam claros os lugares descritos no desenho esquemático anterior: recuo da bateria [C], torres dos jurados [D] e espaços hierarquizados (arquibancadas). Conseguimos observar também a grande área da concentração [B] com o lugar destinado aos carros alegóricos antes de entrarem na passarela [A]. Do lado direito desta foto, pela Av. Olavo Fontoura, entram (concentração) e saem (dispersão) [E] os carros alegóricos, pois do outro lado da avenida há grandes terrenos destinados para a guarda dos mesmos [A]. Já os sambistas que desfilam entram muito antes da concentração (não contemplado na foto), onde é formado uma espécie de funil para “armar” a escola até chegar a concentração [B], onde os encaixes entre setores, alas e carros alegóricos se dão para então os sambistas entrarem definitivamente de forma “técnica” no desfile. Samba urbano, organização e logística voltada para o espetáculo.

Gostaríamos de aproveitar a pesquisa para questionarmos sobre o nome do sambódromo: Pólo Cultural e Esportivo Grande Otelo. Enfim, por que o “esportivo”? O samba agora virou esporte? Ou o esporte virou samba? Ao questionar o Assessor do Presidente do SPTURIS (São Paulo Turismo, antiga Paulistur, que detém o

controle de uso do sambódromo) a respeito desta questão, o mesmo não soube responder.

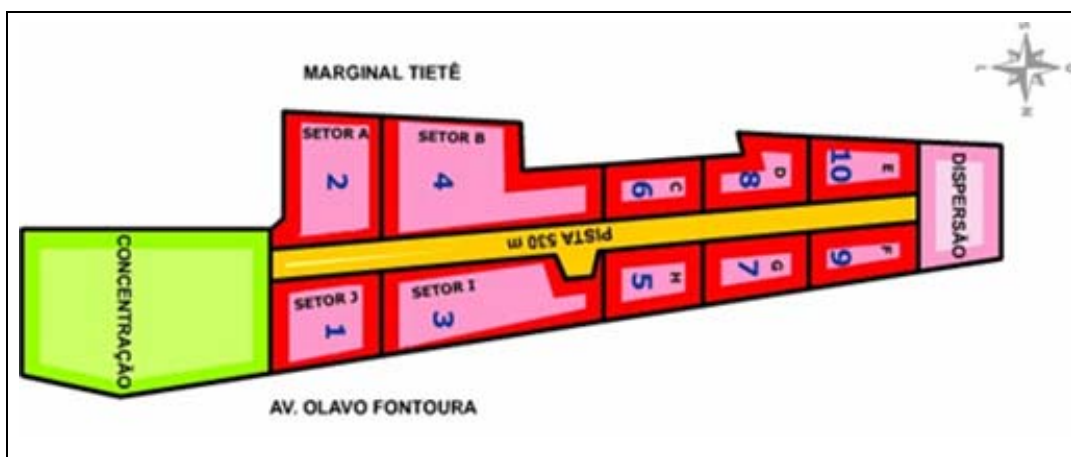


Figura 5

Desenho esquemático sem escala do Pólo Cultural e Esportivo Grande Otelo, o Sambódromo do Anhembi.

<<http://anhembi.terra.com.br/sambodromo.asp>>. Acesso em: 30 mar. 2007

Nesta figura, podemos observar o principal espaço oficial destinado ao desfile das escolas de samba em São Paulo. A passarela de 530m é ligada pela concentração que possui uma grande área que serve como uma espécie de estacionamento para os carros alegóricos antes de entrarem na passarela, além de servir como ponto de partida dos componentes das escolas e, pela dispersão, uma pequena área destinada no final dos desfiles. Na verdade, a grande “atração” no sambódromo é reservada para o espetáculo, onde os setores são bem divididos, hierarquizando economicamente os espaços destinados ao público, bem como toda uma infra-estrutura direcionada para os diversos veículos de imprensa que cobrem o carnaval.

Podemos observar, também, nesta figura, a área reservada para a bateria “o recuo” bem ao centro ao lado direito da passarela, local estratégico para o encarceramento dos ritmistas que esperam a escola passar e que são destaques para os órgãos de imprensa e jurados na questão da observação e captação de sons e imagens. Também pela passarela estão instaladas estrategicamente as torres de controle dos jurados com visão privilegiada, permitindo identificar todos os erros cometidos contra os quesitos de julgamento.

Mais uma vez esclarecemos que não se trata de uma tentativa de promover “bataques de bumbo ou tambu” no sambódromo, em pleno século XXI, mas de entender o processo para uma relação mais cordial com o espaço da própria metrópole.

O jovem sambista Magnu Souza, participante do projeto “Samba da Vela”, em Santo Amaro-SP, que visa recuperar as origens do samba paulista nos dias de hoje, contribui para essa nossa afirmação:

É um movimento que é coletivo. Né? É um cantando samba do outro. Né? é um resgate da memória do sambista. Né? A gente não pode deixar isso morrer.

Tá na hora de São Paulo aceitá os seus filhos [...] né? de samba. Porque a gente tá representando e o samba morreu [...] morreu ali? Parou porque o Adoniran faleceu, o seu Geraldo Filme faleceu? E a nova geração que é aí? [...] Eu, Quinteto Samba da Vela? Esses movimentos todos são a nova geração do samba de São Paulo. Né? E aí eles ficam: “Ah! Samba paulista! O samba paulista é aquele samba de bumbo de Pirapora!” Não! [...] É também. Sacô? [...] Também. (MAGNU SOUZA, Samba à Paulista, 2007, parte III, 37’26” e 37’42”)

Neste momento, cabe a reflexão sobre os meios de comunicação (rádio no passado e o gigantismo da TV nos tempos atuais) que, juntos a toda uma ordem global imposta, interfere na questão que colocamos aqui. Para tanto Léfèbvre muito contribui, analisando o espaço como produto:

O espaço, considerado como produto, resulta das relações de produção a cargo de um grupo atuante. Os urbanistas parecem ignorar ou desconhecer que eles próprios figuram nas relações de produção, que cumprem ordens. Executam quando acreditam comandar o espaço. Obedecem a uma *commande* (encomenda) social que não concerne a este ou àquele objeto, nem a este ou àquele produto (mercadoria), mas a um objeto global, esse produto supremo, esse último objeto de troca: o espaço. O desenvolvimento do mundo da mercadoria alcança o continente dos objetos. Esse mundo não se limita mais aos conteúdos, aos objetos no espaço. Ultimamente, o próprio espaço é comprado e vendido. Não se trata mais da terra, do solo, mas do espaço social como tal, produzido como tal, ou seja, com esse objetivo, com essa finalidade (como se diz). O espaço não é mais simplesmente o meio indiferente, a soma dos lugares onde a mais-valia se forma, se realiza e se distribui. Ele se torna produto do trabalho social, isto é, objeto muito geral da produção, e, por conseguinte, da formação da mais-valia. É assim, e por esse caminho, que a

produção torna-se social nos próprios marcos do neocapitalismo.
(LÉFÈBVRE, 1999, p.142)

Podemos também refletir sobre a mesma questão do espaço da metrópole pelo seu uso. Nos depoimentos de algumas pessoas, percebemos então o samba junto ao carnaval, deixando traços importantes na voz dos antigos sambistas que enxergam o modo de produção econômico como determinante na produção do espaço. Eles nos contam a partir de sua vivência no carnaval e no samba:

Engraçado, eu antigamente [...] antigamente [...] antigamente [...] há dois mês antes do carnaval cê já via gente fantasiada andando pra cima e pra baixo, e agora não [...] agora é [...] agora os cara tem vergonha de pôr fantasia. (SILVAL ROSA, Samba à Paulista, 2007, parte II, 12'06")

Se você dé uma volta pela cidade, vê um..um.. morto [...] carnaval. Você não vê mais o carnaval. Você não encontra aquela magia de outrora que te envolvia [...] Cê via o pessoal fantasiado. (MUNIZ JUNIOR., Samba à Paulista, 2007, parte II, 12'29")

O povo vai na quadra, apanha as alas, apanha os alas, os ônibus, levam as alas para o Sambódromo, descarrega na concentração, vai pra dispersão, o bando desfila, sobe no ônibus, vai pra quadra, tira a fantasia, coloca a roupa e vai embora. Cê não tem o clima de carnaval. (EVARISTO DE CARVALHO, Samba à Paulista, 2007, parte II, 12'41")

Aqui era tudo mato. A Vila Esperança mesmo tinha bastante casa [...] a Vila Esperança. Mas a Vila Matilde era mais pequena, mudou o tempo [...] também cê sabe quem fez esse bairro crescer? Foi a escola de samba. O bairro cresceu [...] Faz vinte anos que nós fomo no Rio [...] Vinte anos que o bairro estreou [...] Surgiu sem querê [...] Nós tinha um conjunto na década de quarenta e seis [...] quarenta e sete [...] quarenta e oito [...] Nós tinha esse conjunto, mas o conjunto começou a crescer [...] o

peessoal achou bonito e nós já, quando formamo em quarenta e nove, já foi [...] foi estilo de escola de samba mesmo, porque eu já tinha visto aquele Paulo Benjamin de Oliveira num teatro em quarenta [...] Foi naquele samba de mil novecentos e quarenta que dizia:

Ontem cheguei em casa Helena
Te procurei e não te encontrei
Fiquei tristonho a chorar
Passei o resto da noite a chamar
Helena, Helena, venha me consolar

Ah! o primeiro desfile foi na Vila Esperança mesmo. Nós viemo, tudo a rapaziada, só pusemo uma porta-bandeira, só; num tinha ala, num tinha [...] Viemo só com a bateria [...] bateria [...] tudo aqueles moço de [...] era o tempo do terno azul [...] terno azul marinho.

Primeiro carnaval foi nós que fizemos, foi esse Casa Grande e Senzala [...] né? Gilberto Freire [...] Mas foi um sucesso ali no Anhangabaú, viu? O pessoal ficava bobo, eles batiam palma:

“-mas não é possíve, ó como é que eles fazem!”

Aí tinha uma ala [...] tudo sombrinha [...] todas as mocinha [...] que elas ia virando [...]

Na Casa Grande tudo é alegria
Na Casa Grande tudo é festança
E na senzala nego chora
Chora que nem criança
(todo mundo)
É banzo que nego tem (3 X)
(SEU NENÊ, Samba à Paulista, 2007, parte II, 32'45")

Nas palavras de Seu Nenê, fundador da escola de samba Nenê da Vila Matilde, notamos a total influência do samba nas melhorias do bairro; não que fosse somente seu grupo de samba o responsável, pois o carnaval surge na Vila Esperança antes do samba, com moradores espanhóis que saíam pelas ruas e

promoviam bailes nessa época, início dos anos 1930, porém o que realmente perpetuou a Vila Esperança como centralidade foi a chegada do pessoal da vizinha Vila Matilde (vide Foto 41).



Foto 41

Autor desconhecido

Bateria da Nenê desfilando sob a chuva, com seus chocalhos de vara.

São Paulo – SP

1965

Centro de Memória da Unicamp

Esta foto mostra muito bem a apropriação do espaço pela bateria, fileiras e uma organização praticamente “marcial”. A fase de transição do samba rural ao samba urbano fica explícita nessa imagem.

Maria Aparecida Urbano (2006, p.84) afirma que o bairro cresceu e obteve melhorias em função do seu carnaval; inclusive, quando a luz elétrica chegou, alguns carros alegóricos que eles faziam por lá tinham dificuldades para passar pela fiação elétrica recém-inaugurada. Aliás, os carros alegóricos eram a grande atração deste carnaval.

Os moradores do bairro, a exemplo do que se fazia também em outros bairros da cidade onde o samba era promovido, conseguiam arrecadar fundos para o carnaval com o “Livro de Ouro”, pedindo a colaboração do comércio e indústrias locais. Toda essa união resistiu ao tempo e, mesmo com todas suas modificações, a

essência dos antigos carnavais e do antigo samba ainda permanecem vivos na Vila Esperança, tanto que a UESP (União da Escolas de Samba Paulistas) até hoje realiza os desfiles anuais carnavalescos como citamos anteriormente.

Interessante notar mais uma vez a importância que a escola de samba teve no próprio bairro e sua identificação com o mesmo, tanto que a Nenê de Vila Matilde desfilou sempre nos outros espaços de centralidade do samba e também na Vila Esperança em todos os carnavais, mostrando assim seus reconhecimentos mútuos no que tange à própria escola também ter se desenvolvido em função do bairro, portanto um movimento de troca de importâncias.

Outro aspecto interessante que já apontamos é o reconhecimento de antigos sambistas quanto à importância da Vila Esperança, reconhecimento este que vem de longa data, registrando que Adoniran Barbosa era freqüentador do bairro e compôs, como transcrevemos anteriormente, a música Vila Esperança. Também Fernando Penteado, neto do fundador da Vai-Vai, ratifica com suas palavras:

O samba você vai encontrar [...] gostoso [...] onde eu vejo ainda sambista que me [...] que me emociona [...] ainda quando eu vejo [...] é nos desfiles da UESP [...] lá na Vila lá [...] aquelas escolas [...] ah! [...] a escola é pequenininha! [...] não! não tem escola pequenininha! O contingente dela é pequeno, tem cento e cinquenta, duzentas pessoa; então você alegria [...] aquela [...] aquele cetinzinho [...] aquela roupa mal acabadinha [...] mas você vê o samba no pé! (PENTEADO, Samba à Paulista, 2007, parte II, 44'14")

Coincidência ou não, o carnaval da Vila Esperança era parecido, segundo alguns depoimentos, com aquele da Avenida São João/Vale do Anhangabaú, onde o povo não pagava para ver os desfiles, nos quais a espontaneidade e a liberdade é que ditavam o ritmo do samba (vide Foto 42).

**Foto 42**

Autor desconhecido

Desfile de rua da Nenê de Vila Matilde, Largo de Vila Esperança.

São Paulo – SP

1961

Centro de Memória da Unicamp

Importante espaço destinado ao samba, o carnaval da Vila Esperança permanece até os dias de hoje.

Nesta foto, a participação popular era intensa, não havia arquibancadas ou separação espacial entre o desfile dos sambistas e o público.

Decidimos apontar, neste Mapa 4, não só os caminhos do samba após 1967, mas o espraçamento do samba na cidade após a década de 1930. Desta forma, permitiremos a visualização do percurso do samba (por meio da origem das escolas de samba) na metrópole.

Notamos que o samba se espalha na metrópole na mesma intensidade de seu crescimento, porém não conseguimos identificar a razão pela qual algumas regiões da aglomeração (sul e sudoeste) não são contempladas por um grande número de escolas de samba. Esta investigação está sendo feita pelo geógrafo Alessandro Dozena em seu doutorado na FFLCH-USP e deverá trazer grandes contribuições sobre as territorialidades do samba em São Paulo, pois permitirá a sua identificação e as influências que contribuíram para o estabelecimento dessas instituições na metrópole.

MAPA 4

Também não tivemos tempo e recursos suficientes para conhecermos todas as escolas referendadas neste mapa. Assim, não pudemos apontar se tais escolas possuem vínculos com o samba rural ou se são frutos apenas do samba urbano, tendo apenas identificado as mesmas nas instituições ligadas ao samba em São Paulo (UESP e LIGA).

Contudo, é certo que as mesmas carregam em seus nomes o samba e, portanto, imaginamos portá-lo em suas práticas, por assim estarem registradas nas referidas instituições que organizam o samba na metrópole de São Paulo.

Podemos concluir, no mapa 4, que a grande concentração das escolas de samba está atualmente na Zona Leste de São Paulo e, não como popularmente é dito, na Zona Norte. Acontece que, no período de transição do samba rural para o samba urbano, quando os sambistas se espraíram pelo aglomerado, a principal ocupação era na zona norte, ali se estabelecendo e dando impressão de que foi a morada do samba seguida pelo centro. Na verdade, depois a oficialização dos desfiles, com a perda de características rurais e com a imposição de regras que caracterizam o samba urbano, o crescimento demográfico, com a chegada dos novos habitantes, ocupa outros espaços na metrópole que ainda não possuem características homogêneas como as de outros tempos, como no centro e na zona norte, onde o negro era o principal elemento e com as novas culturas construía uma identidade específica nesses locais.

Por fim, identificamos as quatro principais centralidades (São João, Tiradentes, Vila Esperança e Sambódromo) dos desfiles na cidade, os quais são fundamentais para entendermos essa leitura proposta do samba paulistano conforme objetiva nossa pesquisa, e dar subsídios visuais comparativos ao espraçamento do samba na metrópole.

Optamos por encerrar nosso trabalho transcrevendo na íntegra a última faixa do mais recente CD de Osvaldinho da Cuíca, intitulado “Osvaldinho da Cuíca Convida: Em Referência ao Samba Paulista, 2006”, que entendemos como síntese de nossa pesquisa por apontar a trajetória do samba paulistano narrada por um de seus principais autores.

Sou sambista!
Não por modismo ou opção
É que nasci em pleno carnaval sob o lamento da cuíca
Da batucada de Campos Elíseos
Minha formação musical
Não se fez em academia ou faculdade
Aprendi na escola da vida
Principalmente nos batuques dos cordões
Ainda não existiam escolas de samba com estrutura pra gente
ensaiai e cobrar ingressos
O samba era praticado somente pelos mais humildes
Tudo era feito na base do sacrifício e artesanato
O surdo e a cuíca eram feitos de barrica ou tambor de carboreto
Não havia carros alegóricos, samba enredo, mestre-sala
Isso tudo existia no Rio de Janeiro
Aqui a gente cantava músicas do rádio ou alguns refrãos da
comunidade
E a batucada não tinha hora pra acabar
E às vezes parava com a chegada da cavalaria que baixava o
sarrafo, furava os couros
E a gente dormia na delegacia
Não era instituído um desfile organizado
Não existia passarela, arquibancada
E tudo isso que está aí
O samba começava nos bairros
A gente ia pra Rua Direita, Praça da Sé, Avenida São João,
Avenida Paulista e por aí afora
Eta! São Paulo da garoa
Não era escola de samba
Era um cortejo nos moldes imperiais
Com rei, rainha, princesa, rumbeira
Era marcante a presença dos balizas como atração
Salve! Genésio do Bixiga, Dito Preto, Bajico, Cara Torta da Barra
Funda
E o apitador? Que hoje é chamado de "diretor de bateria"
Que saudade!!! O valente Pato n'Água, Rubinho da Galvão Bueno,
Bolinha "Apito de Ouro"

E os sambistas que jogavam a "tiririca" e comandava a rapaziada
O grande Dionísio Barbosa que em doze de março de 1914
fundou o primeiro grupo "Barra Funda"

Depois "Camisa Verde" e finalmente "Camisa Verde e Branco"

Geraldo Filme, Seu Zezinho do Morro, Elpídio Rosa de Faria, Seu
Nenê da Vila Matilde, Chico Pinga, Xangô da Vila Maria, Pé
Rachado, Germano Mathias e tantos bambas

Na época tinha que ser valente pra se garantir

E o apitador tinha que por ordem no batuque, na moral

Mas eu nunca fui valente, sempre fui respeitado pela arte de fazer
samba

E hoje fico muito feliz em ver toda a sociedade abraçando e
cultivando nosso samba

E fico mais feliz ainda em saber que faço parte desta História

Eu sou Osvaldinho da Cuíca, o primeiro Cidadão Samba
Paulistano

(MONÓLOGO DE UM SAMBISTA, Osvaldinho da Cuíca,
Osvaldinho da Cuíca Convida: Em Referência ao Samba Paulista,
2006)

CONSIDERAÇÕES FINAIS



A mistura de etnias trouxe para a metrópole de São Paulo uma heterogeneidade tal a ponto de dar características ímpares ao tema estudado e a composição social, aliada e fruto da forma de urbanização na aglomeração de São Paulo, possibilitando traços próprios e específicos à metrópole.

O samba estabelece-se, portanto, como um elemento explicativo que permitiu discutir as transformações desta prática cultural em relação às mudanças sócio-econômicas que vinham ocorrendo na aglomeração de São Paulo. Vemos, em um primeiro momento, o samba materializando-se por meio das formações culturais populares e das festas profano-religiosas, servindo de ponte entre o universo rural vivido até então e o mundo urbano que se despontava para a aglomeração; em um segundo momento, podemos perceber como diversos fatores implicaram em contínuas mudanças do samba: como a determinação econômica por meio da indústria cultural e do âmbito político, afirmando a nacionalidade e sufocando as manifestações regionais.

Foram fatos relacionados à gigante efervescência do crescimento demográfico de São Paulo que nos deram a oportunidade de tecer algumas considerações acerca da questão espacial norteadora de nosso trabalho; ou seja, constatamos que inicialmente as manifestações ligadas ao samba não tinham tempo certo para acontecer e não estavam necessariamente ligadas ao carnaval, sendo motivadas, neste primeiro momento, pelos elos de parentesco ou vizinhança, cujos espaços para realização do samba ocorriam em quintais e terreiros, bem como em certos espaços eleitos pelos "sambistas": como a Praça da Sé e adjacências, com seus engraxates e jogadores de tiririca, passando pelo Largo da Banana e seus carregadores de carga da ferrovia, ou mesmo na avenida São João e Vale do Anhangabaú, espaços ocupados pelos ancestrais do samba como os Caiapós, não esquecendo da importância que os bairros (principalmente Barra Funda, Bexiga, Liberdade) tiveram como "residência fixa" de tais manifestações.

Durante este primeiro momento, estas centralidades do samba na aglomeração de São Paulo ainda tinham como forte referência uma centralidade anterior, fora do município de São Paulo, que era Pirapora do Bom Jesus - SP, com seus batuques na festa que ocorria todo mês de agosto, portanto formadora e

diretamente influente nos espaços sambísticos.

Já no segundo momento, vimos aqueles espaços da metrópole permanecerem, porém com todas as transformações da aglomeração, mostrando, assim, a importância que os bairros tiveram na união daqueles grupos dando identidade aos mesmos e levando-os à necessidade de se adequarem melhor à nova ordem imposta pela metrópole, reorganizando suas manifestações para assim poderem permanecer com sua cultura.

Essa organização, necessária para a permanência da cultura na aglomeração, esbarrou em um determinante da metrópole: o fator econômico, que neste caso ocorreu por meio da indústria cultural que, por sua vez, foi influenciada por uma diretriz política anterior relacionada ao fechamento das rádios paulistas em detrimento da política de Getúlio Vargas, que colocava a Rádio Nacional do Rio de Janeiro como modelo nacional a ser copiado, por isso, sendo direcionada e transformada rapidamente para se adequar às “regras sociais” da época e não permanecer à margem da nova ordem “urbana” imposta.

Esta nova ordem, sem fornecer tempo e espaço para a adaptação dos sambistas, acabou por descaracterizar aquilo que foi o samba rural, acabou por apagar os traços rurais que lhe eram mais característicos ao se verem obrigados a aceitar tais transformações em nome da permanência de sua cultura.

Assim, o samba rural dá lugar ao samba urbano, que passou então a ter hora e local certo para seu acontecimento, alterando diversas de suas características e moldando -se aos espaços da cidade.

Não cabe a nós concluirmos se tais mudanças foram fundamentais para sua permanência na cidade ou não, mas cabe aqui apontarmos que tais mudanças foram fundamentais para construir espaços virtuais voltados ao espetáculo e à fetichização tão comuns à sociedade consumista em que vivemos e vazios em valores no que diz respeito às relações primárias, tão importantes para a construção e manutenção de espaços de sociabilidade dos moradores da metrópole, como também para o sentimento de pertença dos mesmos àqueles espaços.

Apontamos nesta pesquisa três momentos distintos do percurso do samba rural ao samba urbano, lembrando que na fase do samba rural tais manifestações

aconteciam em espaços restritos e marcados pela espontaneidade e que quando se transferiram para a cidade, que por sua vez se transformou em metrópole, passaram a criar novas formas de manifestações que necessitaram adequar-se ao novo espaço, agora urbano, em suas vidas.

Procuramos desvendar as práticas sócio-espaciais dos sambistas, relativas aos processos referentes aos problemas enfrentados, construindo saídas; pois, como grupos sociais, criavam e recriavam relações sociais alternativas que os ajudavam a transpor obstáculos para viver em uma cidade que, cada vez mais, se afirmava como sendo dos negócios, gerando custos por demais elevados para a população mais pobre, incluindo-se os sambistas de então.

No processo de espraçamento do samba na metrópole, percebemos que os sambistas vão se estabelecendo em função das oportunidades e das habilidades em negociar, pois organizam seus grupos (cordões, no passado, e escolas de samba) e definem quais são os espaços públicos importantes para as suas manifestações, de acordo com a disponibilização que o poder público oferece no decorrer do tempo.

Os sambistas não foram apenas articuladores de práticas sociais do seu tempo, mas, a partir de costumes e tradições, tornaram-se criadores de estratégias para libertar as possibilidades nelas contidas e fluírem para o aglomerado, ou seja, realizarem-se com a possibilidade de tomar decisões no vivido, pois os lugares foram concebidos, usados, apropriados e negociados, possibilitando enfrentar os desafios da reprodução da vida na metrópole com momentos de irreverência que tendem a romper com as imposições do mundo do trabalho.

Portanto, ao realizar suas manifestações, principalmente nas festas, analisamos os diversos lugares que vão se formando no aglomerado, percebendo que nesses lugares se fundem conhecimentos, costumes e tradições, que os próprios sambistas vão usando, inclusive, para tecerem e reavivarem as redes de relações que incluíam suas famílias e aqueles que, por algum motivo, se identificavam com seus rituais. O significado desse exercício organiza-se aos poucos, com movimentos viabilizados pelo cotidiano, chegando à forma de densa trama social e, mesmo que as regras sobre o uso do espaço urbano sejam impostas,

é possível pensar em acordos fundamentados na sociabilidade das práticas sócio-espaciais.

Na leitura do percurso do samba rural ao samba urbano em São Paulo, compreendemos que o samba é único, ou seja, é uma manifestação social com um universo de escolhas, proporcionado por vivências históricas de produção, de circulação, de consumo de sentidos e de valores, que não podem ser relegados às esferas do supérfluo, como um simples espetáculo, mesmo se revestidas de brilhos, cores e lantejoulas.

O estudo do samba em São Paulo, proporcionou-nos, além da investigação, descobertas relacionadas às necessidades sociais que determinam a própria sobrevivência do samba e dos sambistas, que se apresentam através do tempo, em sua história e em sua tradição, como o surgimento de espaços predefinidos pelo poder público, na metrópole, para os desfiles, ou simplesmente como a vontade de desfilar e se organizarem em suas comunidades.

REFERÊNCIAS



1. A Cidade

ALMEIDA, M. G.; RATTS, A. (Org.) **Geografia: Leituras Culturais**. Goiânia: Alternativa, 2003.

AZEVEDO, A. **A Cidade de São Paulo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958 (vol 1-4).

BRITTO, F. E. **São Paulo têm a Casa Verde**. São Paulo: Prol Ed. Gráfica Ltda, 1998.

BRUNO, E. S. **Histórias e Tradições da Cidade de São Paulo**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1954.

CARLOS, A. F. A.; OLIVEIRA, A. U. (Org.) **A Metrópole do séc. XXI. Geografias de São Paulo: Representação e Crise da Metrópole**. São Paulo: Contexto, 2004.

CARONE, E. **A República Velha, Instituições e Classes Sociais**. São Paulo: Difel, 1978, vol 2.

CISCATI, M. R. **Malandros da Terra do Trabalho: Malandragem e Boêmia na Cidade de São Paulo (1930-1950)**. São Paulo: Annablumme/FAPESP, 2001.

DAMIANI, A. L. **Urbanização Crítica e Situação Geográfica a Partir da Metrópole de São Paulo**. In: Carlos,A.F.A.; Oliveira,A.U.(Org.). *Geografias de São Paulo: Representação e Crise da Metrópole*. São Paulo: Contexto, 2004, p.19-58.

DEFFONTAINES, P. **Geografia humana do Brasil**. Casa do Estudante do Brasil: Rio de Janeiro, 1952.

FERRARA, M. N. **A imprensa Negra Paulista (1915-1963)**. São Paulo:

FFLCH/USP, 1986, (Antropologia 13).

GARIBE, R.; CAPUCCI, P. **Gestão Local nos Territórios da Cidade, Ciclo de Atividades com as Subprefeituras**. São Paulo: Secretaria Municipal das Subprefeituras de São Paulo e Mídia Alternativa Comunicação e Editora, 2004.

GEORGE, P. **Précis de Géographie Urbaine**: Part 3. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

GRINSPUM, H. **Bixiga**: anatomia de um bairro. São Paulo: Cultura, 1986.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOSIK, K. **Dialética do Concreto**. Milão: Paz e Terra, 1965.

LANGENBUCH, J. R. **A Estruturação da Grande São Paulo**. Rio de Janeiro: IBGE, 1971.

LÉFÈBVRE, H. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. **A Vida Cotidiana no Mundo Moderno**. São Paulo: Ática, 1991b.

_____. **De lo Rural a lo Urbano**. Barcelona: Península, 1971.

_____. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Moraes, 1991a.

LEITE, A. **Pequena História da Casa Verde**. São Paulo: Editora Pocaí, 1939.

LIMA, R. T. **Folclore de São Paulo**. São Paulo: Ricord, s/d.

MACHADO, A. A. **Brás, Bexiga e Barra Funda**. São Paulo: IMESP/DAESP, 1982.

MARCELINO, M. M. **A Evolução Urbana do Parque Peruche e sua Gente**. São Paulo: Carthago Editorial, 2003.

- MARX, K. **O Capital**: Crítica da Economia Política. Livro 1. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- MENDES, R. S. **A Cidade de São Paulo**. In: Azevedo, A. (Org.) *A Cidade de São Paulo – Estudos de Geografia Urbana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.
- MENEZES, R. **São Paulo dos Nossos Avós**. São Paulo: Saraiva, 1969.
- PEREIRA, P. C. X. **São Paulo - A Construção da Cidade - 1872-1914**. São Carlos: RiMa, 2004.
- PETRONE, M. T. S. **Imigração**. In: Fausto, B. (Org). Tomo III, vol 2, São Paulo: Difel, 1978.
- PORTO, A. R. **História da Cidade de São Paulo Através de Suas Ruas**. São Paulo: Editorial, 2ª edição, 1996.
- _____. **História Urbanística da Cidade de São Paulo (1554 a 1988)**. São Paulo: Carthago & Forte, 1992.
- RIBEIRO, D. **O Povo Brasileiro**: A Formação e o Sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROLNIK, R. **São Paulo**. São Paulo: Publifolha, 2001.
- _____. **São Paulo, Início da Industrialização**: O Espaço e A Política. In: KOWARICK, L. (Org.). *As Lutas Sociais e A Cidade de São Paulo*: Passado e Presente. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- ROSS, J. L. S. (Org.) **Geografia do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1996.
- SANTOS, M. **A Natureza do Espaço**; Técnica e Tempo; Razão e Emoção. 2ª edição. São Paulo. Hucitec, 1997.
- _____. **A Urbanização Brasileira**. São Paulo : Hucitec, 1993.

_____. **Metrópole Corporativa Fragmentada**, O Caso de São Paulo. São Paulo: Editora Nobel, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. **O Espaço do Cidadão**. São Paulo: Editora Nobel, 1998.

_____. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Por uma Economia Política da Cidade**: O Caso de São Paulo. São Paulo: Educ-Hucitec, 1994.

_____. **Técnica Espaço Tempo**: Globalização e Meio Técnico-científico Informacional. São Paulo: Hucitec, 1994.

SCARLATO, F. C. **Busca do Centro - O Reencontro com a Cidade**. In: Carlos, A. F. A.; Oliveira, A. U. (Org.). *Geografias de São Paulo: Representação e Crise da Metrópole*. São Paulo: Contexto, 2004, p.247-270.

SEABRA, O. C. L. **São Paulo: A Cidade, Os Bairros e a Periferia**. In: Carlos, A. F. A.; Oliveira, A. U. (Org.). *Geografias de São Paulo: Representação e Crise da Metrópole*. São Paulo: Contexto, 2004, p.271-311.

_____. **O Pensamento de Henry Léfèbvre e a Geografia**. São Paulo: Boletim Paulista de Geografia, n. 74, AGB, 1996.

_____. **Urbanização e Fragmentação**: Cotidiano e Vida de Bairro na Metamorfose da Cidade em Metrópole. Tese (Livre-Docência em Geografia) - Departamento de Geografia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2003.

SUZUKI, J. C. **De Povoado a Cidade**: A Transição do Rural ao Urbano em Rondonópolis. 1997. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Departamento de Geografia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 1997.

_____. **Metamorfose da Expansão Urbana na Gênese da Moderna Cidade de São Paulo.** In: Geografias de São Paulo, Representação e Crise na Metrópole, São Paulo, 2004. p.137-138

TAUNAY, A. E. **História da Cidade de São Paulo.** São Paulo: Melhoramentos, 1953.

2. A Música

ALVES, H. L. **Sua Excelência o Samba.** São Paulo: Símbolo, 1976.

ALVES, I. M. **O Vocabulário do Carnaval Brasileiro.** In: Actas do XIX Congresso Internacional de Linguística e Filosofia Románicas. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de La Maza, 1994, p. 727-735.

ANDRADE, M. **Aspectos da Música Brasileira.** São Paulo: Martins Editora, 1965.

_____. **Dicionário Musical Brasileiro.** São Paulo: IEB/USP; Brasília: MinC; Belo Horizonte: Itatiaia. 1989.

_____. **Música de Feitiçaria no Brasil.** São Paulo: Martins Editora, 1963.

ARAÚJO, A. M. **Cultura Popular Brasileira.** São Paulo: Melhoramentos/ MEC, 1973.

_____. **Documentário Folclórico Paulista.** São Paulo: Pref. Mun. de São Paulo - Divisão do Arquivo Histórico, 1952.

BRITTO, I. M. **Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): Um Exercício de Resistência Cultural.** São Paulo: EDUSP, 1986.

CABRAL, S. **As Escolas de Samba, O Quê, Quem, Como, Quando e Por**

Quê? Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CARVALHO, O. C. **O Samba em Evolução**. São Paulo: FESEC, 1986.

CUNHA, M. W. V. **Descrição da festa de Bom Jesus de Pirapora**. In: Revista do Arquivo Municipal, vol XLI. São Paulo: 1937.

DA MATTA, R. **Carnavais, Malandros e Heróis**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____. **O Carnaval como Rito de Passagem**. In: *Ensaio de Antropologia Social*. Petrópolis: Vozes, 1973.

FERNANDES, F. **Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

FERNANDES, N. N. **Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados**, Rio de Janeiro, 1928-1949. In: *Rio de Janeiro, Memória Carioca*. vol 3. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FREITAS, A. A. **Tradições e Reminiscências Paulistanas**. São Paulo: Coleção Paulística vol IX, Governo do Estado de São Paulo, 1978.

GOLDFEDER, M. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONÇALVES DA SILVA, V. et al. **Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulistas**. In: Gonçalves da Silva, V. (Org.). *Artes do Corpo: Memória Afro-Brasileira*. São Paulo : Selo Negro Edições, 2004, p. 123-187.

KAZ, L. (Org) **Brasil Rito e Ritmo, um Século de Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2003-4.

KOGURUMA, P. **A saracura: ritmos sociais e temporalidades da metrópole do**

café (1890-1920). *Rev. Brasileira de História*, vol.19, no.38, 1999

MORAES FILHO, M. **Festas e Tradições Populares do Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1979, (Col. Reconquista do Brasil, n. 55)

MORAES, J. G. V. **Sonoridades Paulistanas**: Final do Século XIX ao Início do Século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

MORAES, W. R. **Escolas de Samba de São Paulo**. São Paulo: IMESP, 1978.

_____. **Escolas de Samba e Cordões da Cidade de São Paulo**. In: *Revista do Arquivo Municipal*, vol CLXXXIII. São Paulo: Gráfica Municipal, 1978.

MUNIZ JUNIOR, J. **Do Batuque à Escola de Samba**. São Paulo: Símbolo, 1976.

PEREIRA, J. B. B. **O Negro e a Comercialização da Música Popular Brasileira**. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8. São Paulo: EDUSP, 1970.

RODRIGUES, A. M. **Samba Negro, Espoliação Branca**. São Paulo: Hucitec, 1984.

SEBE, J. C. **Carnaval, Carnavais**. São Paulo: Ática, 1986.

SEVCENKO, N. **Orfeu Extático na Metrópole**: São Paulo, Sociedade e Cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SIMSON, O. R. V. **A Burguesia se Diverte no Reinado de Momo**: Sessenta anos de Evolução do Carnaval de São Paulo (1855-1915). Dissertação (Mestrado) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo: 1984.

_____. **Branco e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914 - 1918)**. Tese (Doutorado), FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo: 1989.

_____. **Era assim a folio de Momo.** Síntese de Marília Balbi para D.O. leitura/cultura, nº 167. São Paulo : fevereiro de 1998, Imprensa Oficial do Estado - Secretaria de Estado da Cultura. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/seis/1.htm>. Acesso em: 02 de mar. 2006.

SOARES, R. S. **O Cotidiano de Uma Escola de Samba Paulistana:** O Caso da Vai-Vai. Dissertação (Mestrado) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo: 1999.

TINHORÃO, J. R. **Música Popular.** Os Sons que Vem da Rua. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

_____. **Os Sons dos Negros no Brasil.** Cantos - Danças - Folgedos: Origens. São Paulo: Art Editora, 1988.

URBANO, M. A. **Carnaval & Samba em Evolução na Cidade de São Paulo.** São Paulo: Plêiade, 2006.

_____. **Sampa, Samba, Sambista** - Osvaldinho da Cuíca. São Paulo: Ed. do autor, 2004.

VASCONCELOS, G.; SUZUKI, M. **A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira.** In: FAUSTO, B.(Org), tomo III, vol 4. São Paulo: Difel, 1984.

ZALUAR, A. **O Clóvis ou a Criatividade Popular num Carnaval Massificado.** In: *Cadernos*, número 11, São Paulo: Centro de Estudos Rurais e Urbanos, 1978, p.51-62.

3. Os Homens: Entrevistas e Depoimentos

BARBOSA, Dionísio. fita 32, acervo MIS-SP.

BARÃO DO PANDEIRO. depoimento [09/12/04]. Entrevista concedida a Marcelino, M. M.

BRANDÃO da Zona Norte (Laércio Mathias Gurgel). Depoimento [08/06/05]. Entrevista concedida a Marcelino, M. M.

DENISE (Odenise de Camargo). depoimento [12/08/05]. Entrevista concedida a Marcelino, M. M. (1 hora de gravação).

DIAS, José Maria. depoimento [13/09/05]. Entrevista concedida a Marcelino, M. M. (1 hora de gravação).

DINHO (Eurípedes Rosário). depoimento [08/08/05]. Entrevista concedida a Marcelino, M. M. (2 horas de gravação).

DONA SINHÁ (Cacilda da Costa). fita 112.1, acervo MIS-SP.

FERREIRA, Décio. depoimento [05/10/05]. Entrevista concedida a Marcelino, M. M. (1 hora de gravação).

FILME, Geraldo. fita 112.14.15.16.17, acervo MIS-SP.

HÉLIO BAGUNÇA (Hélio Romão de Paula). depoimento [01/06/05]. Entrevista concedida a Marcelino, M. M. (1:30 horas de gravação).

JARRÃO. depoimento [17/01/00]. Entrevista concedida a Marcelino, M. M.

LARA, Maria Esther de Camargo. depoimento [06/08/05]. Entrevista concedida a Marcelino, M. M. (1 hora de gravação).

LURDÊ (M^a de Loures Miranda). depoimento [16/04/01]. Entrevista concedida a Marcelino, M. M.

MADRINHA EUNICE (Deolinda Madre). fita 112.23.24, acervo MIS-SP.

MATHIAS, Germano. depoimento [27/04/00]. Entrevista concedida a Rezende, E.C.M.

MELLO, G.; CAMARGO, Y.; FREIRE, L. **Samba à Paulista**: Fragmentos de uma História esquecida. [Filme-vídeo]. São Paulo, Fundação Padre Anchieta e Fundo da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP, 2007. 3 partes.

OSVALDINHO da Cuíca (Oswaldo Barro). depoimento [07/03/07]. Entrevista concedida a Marcelino, M. M. (2 horas de gravação).

_____. **Alma do Samba Paulistano**. entrevista a Manuel Marques. *Jornal da Uniban (Folha Universitária)*. n.315, 10/09/2006, p. 4-5

PENTEADO, Fernando. depoimento [10/08/05]. Entrevista concedida a Marcelino, M. M. (1 hora de gravação).

SEU CARLÃO do Peruche (Carlos Alberto Caetano). depoimento [08/06/05]. Entrevista concedida a Marcelino, M. M. (2 horas de gravação).

_____. fita 112.18, acervo MIS-SP.

SEU NENÊ da Vila Matilde (Alberto Alves da Silva). depoimento. Entrevista concedida a Marcelino, M. M.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. depoimento [06/03/07]. Entrevista concedida a Marcelino, M. M. (1:30 horas de gravação).

URBANO, Maria Aparecida. depoimento [15/03/06]. Entrevista concedida a Marcelino, M. M. (2:30 horas de gravação).

ZECA da Casa Verde, fita 112.1, acervo MIS-SP

ANEXO 1

ZN6 EDUCAÇÃO

ESTADÃO NORTE

SEXTA-FEIRA, 28 DE OUTUBRO DE 2005 O ESTADO DE S.PAULO

Um colégio resgatado em ritmo de samba

Parceria com a comunidade fez escola estadual virar modelo

PERUCHE

Ardilhes Moreira

Uma escola aberta, disposta a transformar a realidade do bairro em ponto de partida para a formação dos seus alunos. É o que vê quem conhece a Escola Estadual Comandante Garcia D'Ávila. Um cenário de envolvimento e otimismo bem diferente do que o diretor Waldir Romero encontrou quando iniciou seus trabalhos, em 1995. Atualmente, professores e comunidade dividem sonhos e realizações que prometem influenciar até mesmo instituições mais fechadas, como as escolas de samba da região.

A Garcia D'Ávila era apelidada de maloquinha quando Romero assumiu a direção. "Era para ser uma escola de passagem até eu achar outra mais próxima da minha casa, no Tucuruvi", admite o educador. Mas ele se deparou com o desafio feito pelos próprios alunos, que disseram que seria apenas mais um que ficaria por curto período de tempo, por falta de identificação com a comunidade. O desafio aceito se concretizou em um projeto de criar meios para os educadores entenderem a área e propor caminhos. "Começamos a ir para a rua, entender o bairro e as escolas de samba foram a porta de entrada."

Romero conta que o grupo de educadores ficou quatro anos formulando o que o grupo de professores e direção chama de escola pública cidadã. Todos os conteúdos estabelecidos pela Secretaria de Educação são cumpridos, mas a instituição também oferece atividades extracurriculares que podem ter apenas a função lúdica ou de oferecer pontos para discussão das disciplinas.

OFICINAS

"Essas ações são pilares para a construção da cidadania, para que a escola cumpra sua função de educar", resume o diretor. Os parceiros na recuperação do colégio foram sambistas da região, igrejas, ONGs e jogadores de basquete. Cada um ocupou horários e espaços fora dos dedicados às aulas, com capoeira, judô, cavaquinho, basquete, futsal, cavaquinho e percussão, entre outras oficinas.

Um exemplo de valorização das tradições locais, além das atividades ligadas ao samba, foi a reflexão do livro do professor Márcio Michalczuk Marcelino sobre a história do bairro. "Aos poucos, fomos montando uma rede de resgate da cultura local", lembra. "A disposição das ruas do Peruche não facilita o encontro. Todo este trabalho é, em resumo, de 'quebrar' os muros da escola", observa o professor. "E há também a proposta de conscientizar os moradores, sobre o valor do Córrego do Mandaqui, por exemplo."

NAS RUAS – "Saímos daqui para entender a região", lembra Romero

Nosso maior presente é fazer parte da sua história.

Transcrição de matéria jornalística publicada em 28/10/2005, no Caderno ZN6-Educação, do Jornal O Estado de São Paulo.