

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

A Memória do Samba na Capital do Trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991)

Lígia Nassif Conti

Versão Corrigida

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

A Memória do Samba na Capital do Trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991)

Lígia Nassif Conti

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em História Social.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Inez Machado Borges Pinto

Coorientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni

Versão Corrigida

São Paulo

2015

À minha mãe, Helena Nassif Conti, dedico este trabalho, indubitável fruto de sua dedicação e vitória.

À memória de meu pai, Fábio Conti.

Agradecimentos

Tal qual um samba entoado na roda, também este trabalho carrega em si a dimensão do coletivo, as muitas vozes, o improviso, a inspiração. Desde os primeiros e vagos devaneios do qual partiram algumas das inquietações que moveram este projeto, tive o imenso prazer de sentir a acolhida, o interesse e a entusiasmada torcida pelo trabalho e pelo tema.

Ao longo dessa trajetória fui presenteada com livros, discos, textos, documentários, ideias, amigos. Pessoas que se dispuseram a interceder por uma desconhecida, sambistas que me ofereceram horas de suas histórias e canções, professores que se tornaram amigos, amigos que se tornaram informais orientadores.

Só mesmo transitando pelas “quebradas do mundaréu” é que um trabalho acadêmico poderia contar com tantos e quantos olhares de diversa inspiração, aos quais eu dedico algumas palavras improvavelmente capazes de abarcar minha gratidão. São polifônicas as vozes dessa batucada!

À minha orientadora, prof^ª Maria Inez Machado Borges Pinto, que com grande generosidade acolheu meu projeto ainda em construção e corajosamente aceitou orientá-lo, agradeço pela oportunidade e pela confiança que tornaram possíveis a realização deste trabalho.

Ao prof. Carlos Sandroni, que tão gentil e prontamente aceitou a tarefa de coorientar este trabalho, agradeço por me acompanhar e amparar a cada nova dificuldade enfrentada. Agradeço pelas valiosas sugestões e imprescindível respaldo musicológico, sem os quais eu dificilmente teria concluído com êxito os objetivos propostos. Sou honrada pela parceria!

À Capes, sou grata pelo indispensável financiamento concedido para que a pesquisa pudesse se realizar a contento, e, modestamente, espero ter feito jus à confiança. Aos professores que acompanharam os primeiros resultados deste trabalho na ocasião do exame de qualificação, Cacá Machado e Marcos Napolitano, agradeço por terem tornado aquele momento o mais importante norteador dos objetivos e das perspectivas da pesquisa. Agradeço profundamente ao Alberto Ikeda pela acolhida com que recebeu este trabalho nos derradeiros meses do meu doutorado e penso ser uma pena não tê-lo conhecido antes. E ainda ao Adalberto Paranhos – que tomou parte, juntamente de Cacá Machado, Marcos Napolitano e Alberto Ikeda, na banca examinadora desta tese – sou grata pela leitura minuciosa atenta que dedicou a estas linhas. Agradeço também a todos os funcionários do Departamento de História e do Serviço de Pós-Graduação da FFLCH, que com muita gentileza nos orientam e amparam a cada pedido de ajuda.

À Olga Von Simson, agradeço por dividir comigo alguns dos seus frutos de pesquisa e pela conversa acolhedora em um momento difícil dessa minha trajetória. À Tânia Costa Garcia, sempre tão querida e solícita, agradeço por me amparar a cada nova inquietude

com que eu me deparava. Ao José Adriano Fenerick, que foi quem primeiro partilhou das minhas ainda embrionárias ideias para esta pesquisa, agradeço pelo apoio tão amável e pelas sugestões e caminhos apontados. O meu muito obrigada, ainda, ao José Geraldo Vinci de Moraes, que conheceu as primeiras e ainda inconsistentes versões do projeto que resultou nesta tese e que me brindou com algumas inspiradoras conversas antes do meu ingresso no programa.

As visitas a acervos e arquivos me apresentaram funcionários que fazem de seu trabalho um pretexto para ajudar as pessoas. Agradeço a todos os funcionários do Arquivo Público Municipal, Arquivo Público do Estado de São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo e, em especial, ao Renato, do Grupo Cachuêra, e ao Carlão, do Laboratório de História Oral da Unicamp, por se dedicarem comigo ao levantamento de fontes para a pesquisa.

A todos os queridos “Paulos” que, cada qual à sua maneira, prestaram uma ajuda de que talvez nem conheçam a dimensão: ao Paulinho Timor, por ter sido meu mediador nesse universo do samba paulista, e aos meus (agora ex-) alunos Paulo Rosa e Paulo Henrique, por correrem comigo contra o tempo na edição e transcrição das partituras.

Ao percussionista Chico Santana, parceiro amigo que me emprestou seus ouvidos atentos, transcrevendo a instrumentação percussiva dos sambas deste trabalho. Por seu auxílio indispensável e por sua sempre amável atenção, ainda em meio aos seus tantos compromissos, agradeço afetuosamente! Também ao percussionista Rafael Y Castro agradeço pela escuta dos discos que posteriormente puderam ser incluídos na pesquisa. Ao Caio Silveira Ramos, obrigada por atender ao pedido dessa sua desconhecida, intercedendo e tornando possível um encontro com o encantador sambista Germano Mathias.

Minha desmedida gratidão aos sambistas Germano Mathias, Osvaldinho da Cuíca e Mestre Divino, que abriram as portas de suas casas e tão amavelmente se dispuseram a me contar sobre suas histórias e trajetórias. Muito obrigada por partilharem comigo um pouco de tão ricas memórias, substrato e razão deste trabalho.

Tenho muito a agradecer aos amigos que pude reconhecer no decorrer do cumprimento dos créditos e disciplinas na USP. Aos primeiros colegas de disciplina e seminário, Juliana Pérez González, Max Frauendorf e Silvia de Ambrosis Pinheiro Machado e ao Bruno Baronetti, companheiro de pesquisa, entrevistas, disciplinas, seminários e consultor sobre assuntos carnavalescos, o meu muito obrigada! Ao Rafael Galante, que tão gentilmente me presenteou com algumas das preciosas fontes desta pesquisa, agradeço pela rara generosidade com que partilha seus achados e ideias. Oxalá eu tenha um dia a oportunidade de retribuir a você ao menos um pouco da tanta ajuda que me ofertou! Saravá, meu amigo!!

À minha família: minha mãe e minhas irmãs Gisele e Fernanda, obrigada por sempre e por tudo! Também aos velhos e bons amigos que a saudosa Franca do Imperador me apresentou, agradeço! Mariana Soares, amiga querida de todas as horas e de todos os

sentimentos; Bowie e Leon Bolissian, meus irmãos, também eu gêmea de vocês; Flávia Prazeres, unanimemente querida e Fabiano Nunes, irmão de quem a vida me separou no berço; Ana Paula Franchi e Rodrigo Araújo, o Cabeça, companheiros de ideias e de lendárias moradas; Wilson Pontes Júnior, amigo querido de tantas paragens; Fabrício Costa Ferreira, para sempre Ramiro, meu folgado preferido; Rafael Freitas, ou Bozo, que me mostrou que a distância não é mais que um conceito abstrato; Giordano Bertelli, parceiro de ideias sobre o samba e sobre a Pauliceia e sobre o samba na Pauliceia, e que juntamente com Samy formam um casal inspirador; Thiago Magalhães, parceiro de sambas e outros sonhos; Otávio Rossato, sempre me acolhendo nas “cavernas” da vida. De alguma maneira este trabalho carrega um pouquinho de todos vocês. Obrigada por tudo! Ao Bowie Bolissian, notadamente, agradeço pelo zeloso auxílio na confecção do abstract desta tese. Fico muito feliz por poder contar com você! Agradeço ainda ao Leonardo Pellegrin, sem dúvida meu maior incentivador no início dessa empreitada, e ao Eduardo Johansen, pela confortadora companhia durante meu exame de qualificação.

Aos colegas, amigos, alunos e parceiros do Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí, em especial à equipe do polo de São José do Rio Pardo, obrigada por compreenderem minhas ausências e limitações no decorrer desses cinco anos de trabalho e pesquisa.

Pela presença e cuidado, pelo auxílio na escuta atenta e repetida dos áudios, pelo apoio constante, em especial nos difíceis momentos finais deste trabalho, comemorando comigo cada nova ideia, e me confortando a cada desamparo é que agradeço muito especialmente ao meu namorado, Adenilson Ferreira, o Tio Dê. Obrigada por estar comigo!

E, como eu não poderia deixar de mencionar, agradeço ainda à preciosa companhia da pequena Ozória, que tornou menos solitárias as minhas madrugadas de escrita e reflexão.

A todos, o meu mais sincero obrigada!

“E, quando o meu espírito não pede nenhum outro alimento ou estímulo além da música, sei que esta deve ser procurada nos cemitérios: os músicos se escondem nas tumbas; de uma fossa para outra, replicam trinados de flautas, acordes de harpas.

Sem dúvida também em Ipásia chegará o dia em que o meu único desejo será partir. Sei que não devo descer até o ponto mas subir o pináculo mais elevado da cidadela e aguardar a passagem de um navio lá em cima. Algum dia ele passará? Não existe linguagem sem engano”.

Ítalo Calvino, As cidades invisíveis.

Resumo:

As reflexões que orientam este trabalho têm como ponto de partida o discurso em torno da defesa de uma particularidade para o samba na cidade de São Paulo em comparação ao samba do Rio de Janeiro. Em uma série de depoimentos e entrevistas, nota-se que um grupo de sambistas de São Paulo, especialmente a partir da década de 1970, argumenta em favor de que o samba paulista é diferente do samba carioca (ou o teria sido até cerca de meados do século) em razão de sua origem diversa. Segundo essa narrativa, o samba de São Paulo seria originário dos batuques que acompanhavam os festejos religiosos acontecidos no interior do Estado. A proposta principal desta pesquisa é investigar as bases que fundamentam essa narrativa em torno do samba paulista, bem como identificar os elementos que constituiriam a suposta particularidade regional do gênero, buscando para isso letras de sambas e depoimentos de sambistas e outros entusiastas do samba de São Paulo. Além disso, faz-se pertinente analisar alguns sambas compostos pelos sambistas que defendem essa peculiaridade regional e verificar se há referências musicais, e em que medida, aos elementos apontados como característicos do samba interiorano. Desse modo, intenta-se compreender a construção da narrativa em torno do samba paulista não apenas no que se refere ao discurso verbal, mas também ao discurso musical que o acompanha e reforça. Elucidar essa trama discursiva envolve ainda compreender as razões pelas quais se empenham os sambistas em construir para o samba paulista uma história peculiar. Nesse sentido, cabe apontar que a memória oficial da cidade do trabalho não reserva espaço para o samba, estando mais empenhada em construir uma imagem voltada ao cosmopolitismo e menos preocupada em referenciar símbolos da mestiça brasilidade com a qual o samba está associado. Além de não encontrar espaço na narrativa histórica da cidade, o samba também gradativamente se ausenta dos espaços outrora informalmente ocupados nas ruas, largos e avenidas nas décadas iniciais do século. A narrativa do samba na cidade do progresso busca, destarte, legitimar e consagrar uma memória para o gênero na cidade desastrosamente consagrada pelo repetido epíteto de “túmulo do samba”.

Palavras-chave: Música Popular. Samba Paulista. Memória. Cultura Urbana. Etnomusicologia.

Abstract:

The reflections which guide this work has begins with the speech regarding the assertion of a particular quality of samba music from the city of São Paulo, compared to the samba from the city of Rio de Janeiro. In a series of statements and interviews, we will note that a group of samba artists from São Paulo, specially those starting in the 1970s, argues towards the notion that the samba originated in São Paulo is different from that which can be found in Rio de Janeiro (or it would have been until the middle of the century) - because of their diverse origin. The main purpose of this research is to investigate the foundations which underline the narrative around samba in São Paulo, as well as to identify the elements that constitute the alleged regional particularity of the genre, perusing sambas letters and testimonials from other samba artists and enthusiasts from São Paulo. Furthermore, it is worth analyzing some sambas written by samba artists who support this regional peculiarity and verify if there are musical references to the elements mentioned as characteristic of the samba from the inlands, and to what extent. Thus, an effort is made to comprehend the construction of the narrative around the samba *paulista*, not only regarding its verbal language, but the musical discourse which accompanies and enhances it as well. Clarifying this discursive plot pertains understanding the reasons in which the samba artists strive to build for São Paulo's samba its specific history. In this sense, its necessary to notice that the official memory of the "City of Work" does not save space for samba, being more committed to building an image focused on cosmopolitanism and less concerned in giving reference to symbols of Brazilian miscegenation with which samba is associated. Additionally to not finding space in the historical narrative of the city, samba also gradually absented itself from the spaces it informally occupied in the streets, squares and avenues in the early decades of the century. Hence, the narrative of samba in the city of progress searches to legitimize and celebrate a reminder for the genre, in a city tragically renowned with the recurrent epithet of "the grave of samba."

Key-Words: Popular Music. Samba in São Paulo. Memory. Urban Culture. Ethnomusicology.

Sumário

Introdução.....	10
1. A Cidade e o Samba.....	23
1.1 “Pogrêssio, pogrêssio, eu sempre iscuitei falar”: o samba e as narrativas da cidade-progresso.....	32
1.2. “O povo paulista também sabe sambar”: impressões e depoimentos dos sambistas em defesa da diferença entre o samba paulista e o carioca.....	47
1.3 “Que na memória virou samba e nada mais”: o samba de São Paulo e o padrão urbano carioca.....	74
2. O Urbano e o Rural.....	83
2.1. “Aí então é que a poeira levantava”: a festa de Bom Jesus de Pirapora e a memória do samba rural paulista.....	93
2.2. “Abre a roda, minha gente, que o batuque é diferente”: alguns apontamentos musicológicos a respeito da diferença entre o samba paulista e o carioca.....	106
2.3. “Vou-me embora, vou sambar noutro lugar”: no samba sobre a cidade, a lembrança, a perda e a saudade.....	135
3. O Samba e seus Espaços.....	156
3.1. “Era só pizza que avuava junto com as brachola”: a obliteração do negro na memória da São Paulo cosmopolita.....	163
3.2. “Das batucadas do chorinho e do cordão”: transformações dos antigos espaços do samba.....	175
3.3. “Lembrança da Saracura, saudade do cordão”: transformações no carnaval paulistano.....	195
Considerações Finais.....	209
Fontes e Bibliografia.....	212

Introdução:

O ponto de partida para as argumentações e reflexões deste trabalho pode ser ilustrado através de um interessante relato feito pelo sambista paulistano Osvaldinho da Cuíca a respeito de um encontro entre ele próprio e Adoniran Barbosa em 1961 ou 62 (CUÍCA, DOMINGUES, 2009, p. 20-21). Conta Osvaldinho que, numa breve conversa com Adoniran no restaurante da TV Record, comentou que fazia parte do conjunto musical “Acadêmicos da Paulicéia”, justificando o nome do grupo com base no repertório executado: o samba paulista. O velho sambista logo o interrompeu dizendo que não existe samba paulista, mas sim, “samba brasileiro”. Contrariado, Osvaldinho não contra-argumentou. Posteriormente, até admitiu ter Adoniran certa razão, já que o samba veiculado nas rádios de São Paulo de então tinha como modelo o samba carioca, que veio a se tornar referência nacional através de sua difusão pelas ondas radiofônicas. No entanto, conclui Osvaldinho, Adoniran não teria se dado conta de que nem toda a música de São Paulo era mediada pelo rádio. Posteriormente teriam se tornado grandes amigos, mas foi esse desacordo dos sambistas com relação ao samba executado em São Paulo – paulista ou brasileiro? – que motivou as principais ideias propostas pela presente pesquisa.

Essa ideia de que o samba urbano de São Paulo tem (ou teria tido num passado recente) uma peculiaridade que o diferencia do gênero carioca é uma ideia bastante recorrente não apenas nos discursos de Osvaldinho da Cuíca – sem dúvida o seu principal defensor – mas também de outros sambistas que viveram na cidade de São Paulo de meados do século XX. Consta em numerosos depoimentos de sambistas paulistanos a ideia de uma suposta diferença entre o samba paulista e o carioca. Geraldo Filme, por exemplo, já havia anteriormente feito uma jocosa provocação nos versos do seu primeiro samba composto em 1938, aos 10/11 anos de idade, em que diz, entre outros versos, “eu vou mostrar que o povo paulista também sabe sambar”. Mais especificamente sobre as diferenças entre o samba paulista e o carioca, em depoimento, Geraldo afirma:

O nosso samba não tem nada a ver com o samba do Rio, é tão diferente em tudo, nos tipos 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 (Depoimento extraído de MELLO, 2007, parte I, 12’50).

Em artigo publicado no jornal *Folha de São Paulo* de 13 de fevereiro de 1977, o dramaturgo Plínio Marcos – que foi, segundo Osvaldinho da Cuíca, “um grande incentivador do samba paulista” (CUÍCA, DOMINGUES, 2009, p. 137) e, segundo Toniquinho Batuqueiro, “o

homem que carregava o samba de São Paulo [...] que deu passagem ao samba de São Paulo” (MELO, 2007, parte III, 34’18) – declara, de maneira em muitos aspectos similar ao depoimento de Geraldo Filme, suas impressões a respeito da diferença entre os sambas paulista e carioca:

O samba paulista é diferente do samba baiano que se instalou no Rio de Janeiro a partir da casa das "tias". O samba paulista é mais puxado ao batuque, ao samba de trabalho. Do toco, durão. O samba paulista vem das fazendas de café. O crioulo vindo do interior ia se instalando perto dos locais de trabalho: Jardim da Luz, Barra Funda, Largo da Banana, Praça Marechal, Alameda Gleite, Bexiga, Rua Direita, Praça da Sé (MARCOS, 1977).

Osvaldinho da Cuíca faz uma série de referências a características particulares do samba de São Paulo, que vão desde as características propriamente musicais, como o andamento ou a estrutura rítmica, até a instrumentação, como o “maior peso do batuque, feito com muito surdo e bumbo e pouca miudeza (pandeiro, cuíca, frigideira, chique-chique...)”, e conclui: “A influência dos batuques caboclos de Pirapora e do interior do estado era, evidentemente, a razão desse peso” (CUÍCA, DOMINGUES, 2009, p. 53).

Tendo, portanto, como ponto de partida esse discurso em torno da afirmação de uma diferença do samba paulista com relação ao carioca, a pergunta condutora que move este trabalho pode ser formulada nos seguintes termos: quais são as bases que fundamentam a defesa de um samba peculiar de São Paulo? Em outras palavras: quais as motivações para que sambistas empunhem tal bandeira de singularidade para o samba paulista? E ainda, quais são os elementos que os sambistas elegeram para consolidar essa tradição e memória do samba de São Paulo? Importa acrescentar que, na maioria dos casos, quando reafirmam a singularidade do samba de São Paulo, esses sambistas têm como referencial o samba chamado “rural”, ou samba-de-bumbo, denominação dada à música que acompanhava os festejos populares que aconteciam no interior do Estado entre final do século XIX e primeiras décadas do século XX, e que vão progressivamente perdendo seu espaço na cidade urbanizada. Essa “marca” rural, ou essa “origem” rural do samba de São Paulo está denotada, por exemplo, no depoimento de Fernando Penteado, sambista do Vai-Vai: “O samba de São Paulo, ele é caipira... Todo o batuque que nós temos aqui veio do interior” (Depoimento extraído de MELLO, 2007, parte I, 13’30).

O presente trabalho procura avaliar essa narrativa que se construiu para o samba de São Paulo tendo como referência o período que compreende as décadas de 1970 e 1980. No ano de 1968, marco cronológico inicial da pesquisa, acontece a oficialização da festa carnavalesca negra paulistana. A partir daí, adota-se como modelo dos desfiles o padrão

carioca, ocasionando uma série de modificações nas estruturas dos desfiles paulistanos. Nos primeiros anos da década de 1970, por exemplo, os últimos cordões – cortejo carnavalesco aclamado por sambistas como divertimento típico do carnaval de São Paulo – optaram por sua transformação em escola de samba, formação carnavalesca própria do Rio de Janeiro. Importa destacar que, nos anos anteriores à oficialização, a inspiração nos padrões cariocas dos desfiles não parecia um problema para os sambistas, sendo, inclusive, almejada por eles. A partir das transformações inauguradas em 1968 é que as posições contrárias à padronização do carnaval diante do modelo carioca e os discursos lamentosos da descaracterização sofrida pelo carnaval paulista tomaram forma. O processo de padronização do folguedo, que tem início com a oficialização dos desfiles, em 1968, encontra na construção do Sambódromo da cidade, em 1991, outro marco simbólico bastante representativo. Este espaço, construído especificamente para dar lugar aos desfiles, receberá uma série de críticas dos sambistas, acusado de enquadrar a festividade carnavalesca em uma estrutura fechada e com entrada restrita a um público pagante.

Além das transformações provocadas pela oficialização do carnaval, a década de 1970 assiste ainda a outras formas de reconhecimento no universo do samba de São Paulo. Adoniran Barbosa, sem dúvida o sambista mais afamado da cidade, desde a década de 1930 já compunha sambas, muitos dos quais registrados em compactos simples e discos em 78 rpm. Além disso, tinha forte atuação nas rádios paulistanas através de programas humorísticos, para onde levava seus “personagens e falas do burburinho da cidade em mudança” (KRAUSCHE, 1985, p. 18). Embora já consagrado ator dos programas radiofônicos, vale lembrar o difícil começo enfrentado por Adoniran em sua trajetória artística na terra da garoa, quando em suas primeiras e pouco fecundas tentativas de ingresso no mercado radiofônico paulista, o então João Rubinato se inscreve em concursos de calouros, optando por interpretar sambas dos bambas cariocas como Noel Rosa, Sílvio Caldas e Orestes Barbosa (CAMPOS JÚNIOR, 2010, p. 29). Após as oscilações de sua carreira entre a ascensão e o ostracismo, Adoniran Barbosa encontra na década de 1970 o momento máximo de seu reconhecimento no panorama musical nacional.

Em 1972, ano em que completaria 40 anos de carreira, Adoniran foi convidado a participar do programa *MPB Especial*, na TV Cultura, seis anos passados de seu último registro em disco. Em 1974 lança seu primeiro LP, que obteve sucesso nas vendas e inspirou a gravadora a promover outro álbum apenas seis meses após o lançamento deste. O sociólogo Dmitri Fernandes capta nesse momento da trajetória de Adoniran uma nova postura da crítica musical com relação ao samba em São Paulo, que passa a vislumbrar no sambista

“características distintas das demarcatórias do samba carioca [...]. Os críticos avalizariam a forma narrativa contida na linguagem empregada por Adoniran, distinguindo-a no rol de elemento definidor de um ‘novo’ samba que ‘surgia’” (FERNANDES, 2010, p. 240).

O samba de São Paulo recebe, ainda, dois importantes registros fonográficos na década de 70. Em 1971 é lançado o disco *Balbina de Iansã*, trilha de peça teatral homônima do dramaturgo e grande incentivador do samba de São Paulo, Plínio Marcos. Participam deste disco os sambistas Geraldo Filme e Toniquinho Batuqueiro, atuando tanto nas gravações como na composição de algumas das faixas que compõem o álbum¹, que registra também composições e interpretações de outros sambistas paulistanos. Em 1974 é lançado o álbum *Plínio Marcos em Prosa e Samba, Nas Quebradas do Mundaréu*, registro fonográfico que traz as vozes e as composições de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro. A cada faixa, a narrativa de Plínio Marcos conta um pouco da história do samba paulista, reiterando uma memória para os espaços, personagens e histórias que envolvem o samba de São Paulo. Foi também na década de 1970, após o lançamento de seu primeiro disco, gravado em 1974 com o grupo da escola de samba Vai-Vai, que Osvaldinho da Cuíca passou a se preocupar com o resgate do samba paulista. Interessante é destacar, entretanto, que até o lançamento desse disco Osvaldinho da Cuíca não demonstrava interesse por essa questão regional do samba. É o próprio sambista quem conta que foi após a crítica publicada por José Ramos Tinhorão² a esse disco que ele passou a se interessar pela cultura paulista e suas especificidades. Conforme conta o próprio Osvaldinho:

Ele [Tinhorão] me elogiou, mas disse que eu estava caindo na mesmice e copiando o samba carioca, que eu não estava acrescentando nada à cultura regional e que assim nossa cultura acabaria desaparecendo. **Foi aí que eu comecei a me interessar pela cultura de São Paulo**, que é muito rica e muito bonita. (Osvaldinho da Cuíca em entrevista concedida à Folha Universitária: MARQUES, Manuel, Jornal da Universidade Bandeirante de São Paulo, Uniban, ano 10, setembro de 2006, p. 5, grifos nossos)

Também data da década de 70 a criação da *Banda Bandalha*, um bloco carnavalesco formado por Plínio Marcos e Carlos Costa. Segundo conta Carlão, a ideia surgiu como uma resposta às provocações feitas pelos amigos cariocas do dramaturgo quando se referiam ao

¹ Segundo dados encontrados no encarte da peça, Geraldo Filme atua como intérprete, compositor e percussionista junto ao Grupo da Barra Funda, enquanto Toniquinho atua como compositor e percussionista junto ao grupo Partido Mais Alto.

² Além de artigos publicados em jornais e revistas, José Ramos Tinhorão é autor de mais de vinte livros sobre música brasileira, e responsável por uma extensa coleção que inclui obras de ficção, memórias, crônicas, suplementos literários e milhares de discos, formando um acervo considerável, que desde 2001 foi integrado junto ao Instituto Moreira Salles.

carnaval de São Paulo de maneira caricata, “dizendo que o carnaval paulista estava morto, que bloco de paulista é bloco de concreto, cordão de paulista é cordão de isolamento” (Depoimento concedido a CARVALHO, 2012). Criada em 1972 e rebatizada em 1974 com o nome de *Banda Redonda*, o bloco “saía informalmente às ruas e [...], por sua liderança, fortalecia a união entre os sambistas, os artistas do teatro e os estudantes universitários” (PRADO, 2013, p. 87). E, ainda, em 1980 é lançado o primeiro e único disco solo do sambista Geraldo Filme, interpretando e assinando a composição de quase todos os sambas do álbum.

A partir desse recorte temporal proposto é possível começar a refletir sobre essa afirmação de um samba típico paulista, em especial se se pensar que foi nessas décadas que o Carnaval e o samba informal nas ruas e praças de São Paulo deixam definitivamente de existir, num processo que já havia começado no final dos anos 1940. Além disso, a construção da imagem da cidade do progresso está plenamente consolidada nessa década de 1970, e nada mais restava do ambiente provinciano que caracterizava a São Paulo da primeira metade do século. O crescimento urbano desenfreado que a cidade sofreu especialmente após os anos 1950, foi, em larga medida, responsável pela transformação dos antigos núcleos e espaços informais do samba na cidade. Nas palavras do historiador José Geraldo Vinci de Moraes, já no final dos anos 1930, o samba urbano paulistano “lutava para sobreviver na moderna cidade industrial que se erguia” (MORAES, 2000, p. 283).

Convém mencionar que esse mesmo discurso em torno da afirmação de um samba autenticamente paulista identificado nos depoimentos desses sambistas está também presente em numerosos projetos culturais recentes de revitalização do samba de São Paulo. Nesses movimentos recentes (em vigor especialmente a partir dos anos 1990) é possível notar que, para além de defender para São Paulo um samba peculiar, o que se propõe é o resgate, a preservação e a difusão desse samba típico paulista. Em 1994, por exemplo, acontece o *I Encontro da Memória do Samba Paulistano*, no Anhembi, onde estiveram presentes Madrinha Eunice, Germano Mathias e Osvaldinho da Cuíca. Em 2002 é fundado o *Grêmio Recreativo Kolombolo diá Piratininga*, que visava inicialmente formar uma agremiação seguindo os moldes dos antigos cordões carnavalescos e que atualmente está comprometido com a difusão e com o resgate da “essência” do samba e do carnaval paulistanos. A antropóloga Bruna Prado frequentou o grêmio, tornando-se nele de observadora a compositora, e confirmou em sua dissertação de mestrado a respeito da trajetória de Geraldo Filme a “maneira regrada e ritualística [com que] aquele encontro reinventava a roda de samba” (PRADO, 2013, p. 19), sublinhando ainda o caráter de resistência à transformação em

escola de samba em busca de preservar o antigo modelo dos cordões carnavalescos paulistanos.

Alinhado com a mesma proposta de divulgação e de preservação do samba paulista esteve o evento *Bambas do Samba – Samba de Bumbo*, que aconteceu no carnaval de 2003, com apoio do Sesc Ipiranga. Nele foram realizadas diversas atividades em torno do samba paulista, exposição de fotos dos acervos de Mário de Andrade e Claude Lévi-Strauss referentes à festa de Pirapora, oficinas que ensinavam o samba de bumbo e confeccionavam novos instrumentos, além de apresentações de sambistas como Carlão do Peruche, Osvaldinho da Cuíca e Toniquinho Batuqueiro. O *Grupo Cachuera!* – associação voltada à valorização e registro das manifestações da cultura popular brasileira – a partir de 1998 promoveu a edição, com apoio do Instituto Cultural Itaú, de CDs com registros de acervo de manifestações culturais tradicionais, reunidos na série *Documentos Sonoros Brasileiros*. O segundo volume da coleção, *Batuques do Sudeste* (2000), reúne sambas de bumbo, batuques de umbigada, jongos e outras práticas musicais tradicionais do interior do estado de São Paulo. Importa mencionar ainda os trabalhos do *Samba Autêntico*, grupo também voltado à preservação e memória do samba de São Paulo, e que desde 2002 realiza na rua General Osório o projeto *Rua do Samba Paulista* todo último sábado do mês, com roda de samba com a velha guarda e novos compositores do samba de São Paulo. Também o *Festival da Cultura Paulista Tradicional*, parte do projeto *Revelando São Paulo*³, contou regularmente com a presença do grupo de samba de roda da cidade de Pirapora do Bom Jesus, cidade interiorana repetidamente enunciada como “berço do samba paulista”, apontada como origem dos batuques que ecoaram na São Paulo da virada do século XIX. Esses projetos recentes de resgate e preservação do samba de São Paulo retomam os mesmos argumentos apresentados por aquele grupo de sambistas, representando uma continuidade das ideias por eles lançadas. O sambista Renato Dias, reconhecido defensor da tradição do samba paulista e um dos idealizadores do grêmio *Kolombolo*, por exemplo, quando perguntado a respeito do samba rural paulista assim se expressa, enfatizando de forma plangente a narrativa do samba oriundo dos cânticos de escravos e mensageiro de seu lamento e infortúnio:

³ O projeto *Revelando São Paulo* foi criado em 1996 pela Abaçá Cultura e Arte em parceria com o Governo do Estado de São Paulo, e tem como propósito promover a difusão de elementos da cultura tradicional paulista. “Sempre voltado para a Cultura Tradicional do Estado de São Paulo (Patrimônio Imaterial) é um articulador e promotor de ações e políticas culturais em todo o Estado, envolvendo pesquisa, relações institucionais, contatos com as mais diversas comunidades, diálogos e parcerias com os dirigentes culturais dos municípios e com instituições privadas de natureza cultural e/ou educacional” (<http://revelandoaopaulo.org.br/rv/sobre-o-revelando-sao-paulo/>). O Festival da Cultura Paulista Tradicional é um dos frutos do projeto.

É um estilo. Tem vários estilos de samba: a gente tem o samba rural, o samba sincopado, o partido-alto, o dolente, o samba-canção, samba-de-breque [...]. O samba rural é principalmente de São Paulo. Ele tem toda uma diferença, não só na execução, como na melodia, e isso **provém muito do lamento dos negros escravizados nas fazendas de café, naqueles cantos de trabalho**, o que é uma coisa muito próxima do blues (Depoimento concedido a PRADO, 2013, p. 24).

Esses discursos defensores de uma memória do samba a ser preservada culminaram na proposta de tombamento do samba de São Paulo como patrimônio cultural imaterial da cidade no final do ano de 2013, decisão acertada em reunião da Conpresp (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo) no mês de outubro e homologada no dia 2 de dezembro, data comemorativa do dia nacional do samba⁴. A solenidade aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo, e as comemorações se estenderam do dia 2 ao dia 8 de dezembro, numa semana que trouxe eventos como apresentações musicais, debates e cursos em diversas regiões da cidade. Na ata da 576ª reunião ordinária do Conpresp⁵, consta: “é de suma importância o registro do Samba Paulistano como bem imaterial, de modo a garantir a preservação de sua essência, de suas formas de expressão, de suas peculiaridades, seus criadores e formas de criação e de seus instrumentos”.

Impressionam a força e dimensão dessa narrativa defensora da peculiaridade regional do samba paulista e que culminou no processo de tombamento do gênero como patrimônio imaterial da cidade. No entanto, cabe lembrar que não é consensual entre os sambistas paulistanos (ou radicados na cidade de São Paulo⁶) a defesa de um samba típico paulista. Conforme referido na narrativa que dá início a este trabalho, Adoniran Barbosa não argumenta em favor da existência de um “samba paulista”, e assim responde aos que creditam a ele a criação de um samba típico da cidade de São Paulo: “Não sou o inventor do samba paulista. Não existe samba paulista, porque samba é igual... carioca, paulista, baiano...” (APUD MATOS, 2007, p. 128). Apesar de Adoniran desempenhar uma série de funções e ofícios na cidade de São Paulo – trabalhou em loja de tecidos e em escritório de contabilidade, sem contar os ofícios de entregador de marmita, tecelão, pintor, encanador, serralheiro e mascate de meias em Santo André –, desde 1933 ocupou espaço nas rádios paulistanas como

⁴ Embora o conceito de “patrimônio cultural” venha já definido e resguardado desde a Constituição de 1988, a legislação que rege o “patrimônio imaterial” é bastante recente, datando do decreto 3558, de agosto de 2000 os instrumentos principais que salvaguardam esse tipo de patrimônio (VIANNA, 2008, p. 121-122).

⁵ Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/576_1384452564.pdf

⁶ Ao longo do trabalho, quando falarmos em sambistas paulistanos estaremos nos referindo tanto aos sambistas nascidos na cidade de São Paulo quanto aos sambistas nela radicados. E outra nota se faz necessária: apesar de estarmos debruçados na produção musical da cidade de São Paulo, optamos por manter o sentido mais amplo da expressão “samba paulista”, já que a suposta “origem” desse samba estaria nas cidades interioranas do Estado de onde, juntamente com aqueles que lhe davam voz, teria o samba migrado.

cantor de sambas. Essa vivência nas rádios paulistanas e, conseqüentemente, a aproximação de Adoniran do repertório de sambas nelas veiculado é, muito provavelmente, o que faz com que ele não busque resguardar certo sotaque rural que marca o samba das comunidades paulistanas, distantes das rádios e gravadoras, e que gradualmente vai perdendo seus espaços na cidade. Além disso, não consta que Adoniran tivesse tido contato com as manifestações regionais do samba de São Paulo, como o jogo da tiririca⁷, as reuniões de sambistas ou os cordões carnavalescos da cidade.

Também o sambista Germano Mathias, ao reivindicar a “autenticidade” do samba, não parece se preocupar com a afirmação de um “samba paulista”. Quando ele afirma orgulhoso “mas eu sou sambista, sambista até morrer, autêntico, original, genuíno [...]”, é o samba urbano, moderno, carioca, que ele compreende como “original”, este que já desde início do século é registrado em um sem-número de gravações e veiculado nas rádios por todo o Brasil. Paulistano, lançou vários discos nessa época, teve ativa participação nas rádios como compositor, instrumentista e intérprete de sambas, além de ter gravado jingles para campanhas publicitárias. Em virtude dessa produção fonográfica e de sua participação em programas de rádio e televisão, Germano conquistou relativo sucesso nos anos de 1950 e 60, década em que se mudou para o Rio de Janeiro. Em sua discografia constam sambas de sua autoria, mas predominantemente composições de outros sambistas, com destaque para o carioca Zé Keti.

Em seu trabalho como sambista tanto conheceu a batucada dos engraxates da Praça da Sé e as rodas da Barra Funda e da Rua Direita quanto teve sua música lançada por gravadoras e veiculada nas mídias. Além disso, tinha como referência ao mesmo tempo os sambistas cariocas do morro e o paulista Toniquinho Batuqueiro, “um dos guardiões do samba rural paulista” (RAMOS, 2008, p. 302). Talvez por sua posição um pouco mais confortável nas mídias e por sua proximidade com os sambistas cariocas, Germano não reconhece no samba de São Paulo uma peculiaridade regional. Mas, apesar disso, Germano

⁷ Trata-se de jogo de perna variante da capoeira que era praticado pelos sambistas em espaços da cidade como as praças da Sé, República, João Mendes, largo do Correio, entre outros, ao som de um samba improvisado. Jogada em roda e tendo como desafio derrubar o jogador adversário, a tiririca se tornou uma prática representativa da cultura popular urbana da cidade de São Paulo desde os anos 1920. O pesquisador André Augusto de Oliveira Santos traz algumas interessantes considerações acerca da origem do nome do jogo: “O nome dado a essa maneira de dançar o samba deriva de um mato rasteiro – cujo nome científico é *CyperusRotundus* - que se encontra espalhado por todo o Brasil, conhecido popularmente com o nome de tiririca. A origem do nome da dança deriva das semelhanças entre as características do mato e da brincadeira. Tanto o mato tiririca (*CyperusRotundus*) quanto a brincadeira – o jogo de rasteiras - são capazes de se espalhar rapidamente – tendo sido a brincadeira da tiririca muito comum na cidade de São Paulo entre 1920 e 1970 – e ambos são de difícil controle, o mato devido a seus tubérculos e o jogo devido à resistência de seus praticantes à repressão policial” (SANTOS, 2013, p. 7).

Mathias é reconhecido como “típico sambista paulista”: eternizou a lata de graxa como instrumento musical e tocava frigideira, que segundo Osvaldinho da Cuíca “foi um instrumento marcante no samba paulistano” (Apud MARCELINO, 2007, p. 18).

Cabe dizer que o deslocamento de artistas paulistas para o Rio de Janeiro era uma prática comum desde os anos 1930. A transferência para o Rio era uma possível e corriqueira alternativa de sobrevivência dos músicos paulistanos, que buscavam na capital nacional condições mais prósperas de trabalho (MORAES, 2000, p. 102). Já a partir dos anos 1950 é possível perceber que os melhoramentos urbanos de São Paulo e, em decorrência, a ampliação dos espaços musicais, ofereciam maiores atrativos aos músicos profissionais paulistanos. Tanto que muitos artistas cariocas viriam realizar apresentações esporádicas e mesmo temporadas inteiras em casas noturnas de São Paulo. Com relação aos sambistas, no entanto, as transformações da cidade parecem antes ter minado seus núcleos informais que proporcionado novos ambientes: a Praça da Sé, por exemplo, antigo reduto do samba, da batucada e da “tiririca”, sofre o impacto das transformações da cidade. Em *Lata de Graxa*, canção de Mário Vieira e Geraldo Blota, gravada por Germano Mathias em 1958, conta-se um pouco dessa história de remodelação dos espaços urbanos, tradição e saudade:

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.

Também Geraldo Filme canta, em numerosos sambas, a exaltação de um passado glorioso de São Paulo, num tempo distante das transformações por que a cidade passou ao longo de seu desenvolvimento urbano-industrial. Seus sambas apresentam muito da instrumentação e da rítmica típicas do samba rural, além das referências expressas nas letras à batucada, a elementos de religiosidade e às cidades onde o samba acontecia⁸. Em diversos sambas de Geraldo Filme podemos avaliar que o sambista faz referência ao samba de bumbo não apenas por meio das letras de seus sambas, mas também da instrumentação e da própria rítmica empregada. Assim sendo, talvez não seja mera coincidência que Geraldo Filme e Toniquinho Batuqueiro, por exemplo, defensores da singularidade do samba paulista, sejam

⁸ Os versos de *Batuque de Pirapora*, de Geraldo Filme, são exemplos dessa constante referência aos elementos do samba rural na música do sambista: “Eu era menino/ Mamãe disse vamo embora/ Você vai ser batizado/ No samba de Pirapora”. “Iniciado o neguinho/ No batuque de terreiro/ Samba de Piracicaba/ Tietê e Campineiro”. “Pirapora, êh, Pirapora, êh/ Bate o bumbo, nego, quero ouvir o boi gemer”.

sambistas alheios ao rádio e centros de difusão cultural paulistanos, cuja produção ficava cada vez mais restrita aos seus informais espaços cada vez mais restritos, já que gradualmente extirpados na cidade-metrópole. A busca de certa singularidade para o samba paulistano estaria ligada à busca de um tempo passado e de uma cidade pretérita, provinciana e, portanto, distante da urbana São Paulo de 1970. Cidade com seus “sobrados de longos telhados” e seus “moços da academia na noite tão fria cantando canções”⁹. Cidade onde o samba tinha seu espaço nas festividades como as festas da Penha, de São João e do Divino¹⁰, e em locais como a Praça da Sé¹¹ ou o Largo da Banana¹².

A busca da singularidade do samba de São Paulo perpassaria, pois, pela busca dos antigos espaços do samba, da tiririca dos engraxates e das rodas do choro na cidade em que a urbanização e a profissionalização do meio musical suplantaram esses núcleos informais da música. A defesa de um samba peculiar paulista, cuja diferença se pontua com relação ao Rio de Janeiro, então grande centro produtor e difusor da música popular brasileira, traz em foco as dificuldades enfrentadas por aqueles grupos que praticavam o samba nos limitados espaços urbanos da capital paulista. Esses homens identificavam como tipicamente paulista um samba regional que não ultrapassou as barreiras impostas pela indústria do rádio e do disco, cuja atuação pouca ou nenhuma atenção dispensou aos compositores e instrumentistas do samba de São Paulo.

Este trabalho se dedica a analisar a narrativa memorialista que se construiu para o samba de São Paulo. O primeiro capítulo visa compreender como esse discurso em defesa de um samba específico paulista dialoga com a própria narrativa histórica da cidade. Procurar-se-á avaliar em que medida os discursos desses sambistas reafirmaram ou refutaram o discurso oficial em torno da cidade do trabalho e do progresso e compreender, a partir do universo das práticas e apropriações, como esses sambas ajudaram a compor a narrativa de uma cidade de

⁹ Canção *Perfil de São Paulo*, de Francisco de Assis Bezerra de Menezes, gravada em 1954 por Silvio Caldas.

¹⁰ José Geraldo Vinci de Moraes, ao tratar das sonoridades paulistanas entre os séculos XIX-XX, menciona que as festas populares – importante e quase exclusivo espaço de criação e difusão da música popular de São Paulo do final do século XIX – vão progressivamente desaparecendo à medida que a cidade se expandia. No entanto, o autor ressalta que muitas delas resistiram e se mantiveram ainda nos primeiros anos do século XX, como as festas de São João, São Pedro e do Divino (MORAES, 1995, p. 70-71).

¹¹ Em depoimento, Toniquinho Batuqueiro conta: “Eu ia pra feira, carregava na feira, arrumava ali um dinheirinho até o meio dia, entendeu? [...] Engraxava meus sapatinho... Quer dize, engraxava sapato na praça da Sé. Aonde se reunia o samba e as negrada também, todo sábado à tarde”. (Depoimento concedido em 1978. Acervo do LAHO/CMU).

¹² “Ali, onde a carga de bananas e produtos desembarcados no porto de Santos (vinda pela ferrovia Santos-Jundiaí) era descarregada e eventualmente transferida para os trens que seguiam para o interior do estado, havia as mais famosas rodas de samba de São Paulo” (CUÍCA, DOMINGUES, 2009, p. 84).

múltiplas identidades e facetas. Ao defender que o samba de São Paulo é diferente do samba do Rio de Janeiro, esses sambistas buscam contrapor os estereótipos da cidade de São Paulo, calcados nos ideais de crescimento, progresso e velocidade, e no repetido epíteto da cidade “túmulo do samba”.

Também é proposta desse capítulo situar os discursos em torno do samba num movimento mais amplo que é o embate entre Rio de Janeiro e São Paulo pela hegemonia nacional, movimento que ganha novo fôlego no decênio de 1950 em virtude do IV Centenário da cidade de São Paulo. A partir desse embate, procurar-se-á avaliar os posicionamentos dos sambistas na busca da afirmação de um samba paulista e de suas peculiaridades com relação ao samba carioca. Nesse sentido, intenta-se apresentar e avaliar os depoimentos dos sambistas, evidenciando a disparidade de opiniões entre uns e outros e mapeando os principais argumentos apresentados para justificar a ideia de uma peculiaridade paulista. Contudo, embora afirmem uma origem particular e construam uma narrativa atribuindo especificidades rítmicas, instrumentais e históricas para o samba paulista, os sambistas são enfáticos em constatar a gradual descaracterização do modelo paulista do gênero, um processo que se inicia já na primeira metade do século e tem sua coroação no final da década de 1960, com a adoção do modelo carnavalesco carioca.

Reserva-se para o segundo capítulo a tarefa de avaliar os discursos dos sambistas com relação à “origem” rural do samba de São Paulo. A narrativa que aponta a particularidade do modelo regional paulista diante do samba carioca está empenhada em legitimar o gênero na capital paulista forjando para ele uma história particular, que teria como ponto de partida as manifestações musicais dos negros no interior do Estado. Tendo isso em vista, importa inquirir como, ao lado do discurso oficial da cidade, elogioso de seu progresso e orgulhoso da “cidade do futuro”, convivem certos olhares que remontam seu passado rural e seus valores tradicionais. Para tanto, julgou-se fundamental conjugar fontes diversas, como matérias publicadas em periódicos da época, testemunhos orais dos sambistas e registros fonográficos de suas canções. Tal conjugação de fontes torna-se tanto mais relevante, pois a articulação de relatos pessoais, testemunhos diretos ou informações publicadas em periódicos da época permitirão que se identifique com mais clareza as ideias em torno do ainda pouco explorado universo do samba urbano de São Paulo, abordagem sem a qual dificilmente tal reconstrução seria possível.

Além disso, cabe fundamentar musicologicamente alguns desses argumentos, identificando, nas gravações disponíveis, a instrumentação utilizada e, nas transcrições realizadas, as escolhas rítmicas para a construção das frases melódicas. Uma das hipóteses

desta pesquisa é que, mesmo com a gradual substituição do tipo regional de samba paulista pelo modelo carioca, há um grupo de sambistas que insiste em manter algumas das rítmicas e instrumentação típicas desse samba regional em suas composições, reforçando por meio de recursos musicais a narrativa verbal das letras de seus sambas. Assim, este capítulo traz também a tarefa de mapear rítmicas e identificar outros elementos musicais de batuques do interior do Estado e de sambas de meados do século, procurando – ainda que em caráter ensaístico – avaliar em que medida os sambistas fazem referência ao universo rural não apenas por meio das letras de seus sambas, mas também das formas, rítmicas e instrumentação do samba-de-bumbo interiorano. Dessa maneira, o presente trabalho busca fundamentar social e musicologicamente os discursos em torno da pretensa diferença do samba paulista com relação ao carioca, bem como compreender as dinâmicas e circularidades que envolveram um gênero musical que ajudou a compor as múltiplas identidades sonoras paulistanas.

A proposta para o terceiro capítulo é entender as razões que levam este grupo de sambistas a defender enfaticamente sua narrativa para o gênero, ainda que constatada a gradual assimilação do samba paulista diante modelo do samba do Estácio, tornado paradigma nacional já na primeira metade do século. O principal argumento apresentado diz respeito ao que se poderia, quiçá, constatar como a necessidade de legitimar o gênero e encontrar para ele um lugar, tanto na memória da cidade quanto em seus espaços de outrora, que acabaram transformados e perdidos diante da lógica do progresso. Nesse sentido, cabe primeiramente refletir a respeito da obliteração do samba na memória oficial da cidade de São Paulo, voltada a reafirmar sua vocação cosmopolita e pouco afeita a se reconhecer como cidade mestiça. Nessa autoimagem paulistana, pautada pela afirmação de seu cosmopolitismo e pela valorização de elementos culturais identificados com a vanguarda, pouco espaço resta para um gênero musical reiteradamente associado à mestiçagem, a brasilidade e à cultura tradicional. Constata-se, assim, que o samba não encontra lugar na memória oficial da cidade, que reivindica e abriga movimentos musicais como a Tropicália, a Música Nova ou a Vanguarda Paulista, mas que pouca atenção dispensa às manifestações culturais negras, haja vista que o reverenciado representante do samba de São Paulo é Adoniran Barbosa, branco, com acentuado sotaque caipira e de descendência italiana.

Além de entender a narrativa dos sambistas como uma necessidade de legitimação do samba diante do parco espaço para o gênero na história da música paulistana e de sua total obliteração na história oficial paulista, cabe abordar ainda essa questão da sua gradual perda dos espaços no decorrer do século XX. Os antigos espaços das ruas, praças e largos, que o

samba em São Paulo frequentava nas décadas iniciais do século, paulatinamente se transformam na nova lógica da urbanização da cidade. Uma das ideias condutoras deste trabalho é a de que a perda dos espaços informais de produção e difusão do samba na cidade motivou ou, ao menos, intensificou a lamentação dos sambistas no cantar da cidade de um tempo já perdido, de um samba já transformado. Assim, é ainda proposta deste capítulo analisar os depoimentos e letras de canções no que diz respeito às referências aos antigos redutos do samba em São Paulo, avaliando a maneira como os sambistas constroem uma memória para o samba paulista e identificando, com esse fim, os espaços por eles escolhidos para se tornarem símbolos de um samba regional que década após década veio se ausentando das ruas, praças e outros espaços públicos da cidade.

O carnaval parece ser um dos últimos espaços públicos para a manifestação do modelo regional de samba na cidade. Além dessas mudanças musicais nos desfiles carnavalescos, assunto abordado no primeiro capítulo, importa avaliar aqui as impressões dos sambistas com relação aos espaços e, especialmente, às mudanças dos espaços destinados aos desfiles de carnaval. Com relação ao ambiente profissional do samba, embora a cidade de São Paulo já ofereça novas possibilidades de entretenimento – muitas das quais incluíam a música entre suas atrações – essa ampliação no campo profissional da música e, em certa medida, do samba, pouco alcançou aqueles sambistas das ruas, privilegiando gêneros musicais como a bossa nova e agrupamentos instrumentais mais associados às formações jazzísticas. Diante de tantas transformações, importa a este trabalho perceber como a constituição de uma memória para o samba na cidade buscou resgatar espaços, pessoas e instrumentos musicais associados a uma “época de ouro” do samba de São Paulo, legitimando sua história e eternizando sua memória.

Capítulo Primeiro: A Cidade e o Samba

Mas tudo o que vejo nas ruas da cidade já ocupa um lugar no modelo da informação homogeneizada. Este mundo que vejo, este que costumamos reconhecer como o mundo, se apresenta a meus olhos – pelo menos em grande parte – já definido, rotulado, catalogado. É um mundo já conquistado, colonizado por palavras, um mundo com uma pesada crosta de discurso (Ítalo Calvino).¹³

São Paulo, meados do século XX. Fábricas, fumaças e chaminés, locomotivas, multiplicadas edificações, viadutos, loteamentos de terrenos, automóveis em tráfego conturbado, enorme contingente populacional. Um cenário urbano transfigurado com relação às décadas iniciais do século, já que a cidade superava então sua antiga condição de metrópole do café e ganhava contornos mais nitidamente industriais, ares definitivamente metropolitanos. A partir do pós-guerra crescem na cidade os investimentos no setor industrial. Intensifica-se a produção de bens de consumo. Ampliam-se investimentos no fabrico de máquinas e equipamentos, na siderurgia, na produção de borracha e de celulose. O comércio se intensifica na cidade. A população cresce de maneira igualmente intensa: em 1920 a cidade contava com 579.000 habitantes, em 1940 esse número salta para 1.568.045 habitantes, em 1950 já se contavam 2.662.786 habitantes, na década de 1960, o crescimento demográfico chega a 4.739.406, na década de 1970, 8.139.730, e esse número cresce para 12.588.745 nos anos 1980 (SEVCENKO, 2000, p. 78; BELO, 2008, p. 7). Multiplicam-se as instituições de ensino. Investe-se nos estabelecimentos destinados ao lazer, consumo e entretenimento tais como hotéis, boites, bares e restaurantes.

Em meio ao movimento de modernização da cidade e de incentivo às iniciativas culturais, a fisionomia de São Paulo vai se distanciando daquele provincianismo que caracterizava a cidade no início do século. A São Paulo da segunda metade do século XX apresenta uma feição mais metropolitana, caracterizada por um intenso processo de verticalização e horizontalização. Um crescimento excessivo que ultrapassa suas fronteiras, agregando municípios e formando uma rede urbana extensa, num intenso processo de conurbação. O crescimento da cidade alimentou slogans muito repetidos pela crônica, literatura e publicidade da época: a cidade que mais cresce no mundo, a cidade que não pode parar, a locomotiva da nação, entre outros, num arrebatamento que por vezes traduzia elogio da cidade, outras vezes preocupação e, ainda outras, reprovação.

¹³ CALVINO, Ítalo. “A palavra escrita e a não escrita”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janáina. *Usos & Abusos da História Oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 143.

Numerosas publicações, a partir, em especial, da segunda metade do século XX, se prestavam a reverenciar a cidade da modernização e do progresso. Marcados por uma tônica essencialmente regionalista, esses discursos pululam especialmente no ensejo das comemorações do Quarto Centenário da cidade, no ano de 1954, e buscam resgatar a trajetória do paulista, exaltando o bandeirante, símbolo de um passado heroico, e enfatizando o desenvolvimentismo da cidade. A farta produção discursiva pautada no progresso da cidade como sua característica motriz é parte de uma narrativa que antecede as comemorações do Quarto Centenário, já que remonta à própria narrativa histórica da cidade. Já em 1640, num tempo bastante distante da turbulenta São Paulo metrópole, Amador Bueno assim se pronuncia em elogio à cidade e em defesa de sua hegemonia, argumentando que “São Paulo era agora para o Brasil o que Paris fora para a França” (CISCATI, 2000, p. 84): “São Paulo é o cérebro que pensa e o braço que executa” (LOVE, 1982, Apud CISCATI, 2000, p. 84).

E, ao longo da história da cidade, a imagem de uma São Paulo identificada com o trabalho e o progresso é que dará a tônica da construção identitária paulistana, sendo parte importante dessa “formidável tessitura de detalhes” (SALIBA, 2004, p. 558) de que se constitui a identidade múltipla de São Paulo. Maria Izilda Santos de Matos, em trabalho dedicado à trajetória do sambista Adoniran Barbosa, discorre acerca de como a própria cidade de São Paulo assume, especialmente a partir das primeiras décadas do século, o “emblema da modernidade”, inventando para si uma paulistanidade forjada nos ideais de crescimento urbano, trabalho e progresso:

A “invenção” da paulistanidade forjou-se na perspectiva do progresso, do trabalho, nos signos da metrópole industrial e das chaminés, pressupondo certas construções do passado [...]. O ritmo da modernidade contaminava São Paulo, transformando-a em um novo território repleto de automóveis, ônibus, caminhões, buzinas, sons e odores, o ritmo acelerado dos transeuntes, o café no balcão, a pressa, a falta de tempo, os novos magazines, os modernos edifícios do centro novo cada vez mais altos. São Paulo assumia o emblema da modernidade, os arranha-céus e as chaminés, “a cidade que não podia parar”, mas mantinha a sua garoa como símbolo (MATOS, 2001, p. 51).

A imagem do progresso, do crescimento e do trabalho com que orgulhosamente São Paulo é retratada se torna uma espécie de *slogan* para a cidade, e se repete em ilustrações, iconografias e letras de músicas. Interessante destacar a canção “Paulistana, retrato de uma cidade”, valsa-galope composta por Billy Blanco¹⁴ em 1974 que traz em seus versos a “São Paulo que amanhece trabalhando, São Paulo que não sabe adormecer”, e o paulista, em cuja

¹⁴ Compositor nascido em Belém em 1924 e radicado no Rio de Janeiro no final da década de 1940, tendo tido uma breve passagem por São Paulo alguns anos antes, quando cursava a faculdade de arquitetura.

reza “trabalho é o Padre Nosso”. A canção é parte da “Sinfonia Paulistana”, que traz em suas canções alguns dos ícones bastante recorrentes na construção dessa memória da cidade: o mito fundador de Anchieta, a vitória bandeirante, o trabalho impulsionando o progresso, a cidade que não para. A “Sinfonia Paulistana” inclui também a famosa canção “Amanhecendo”, usada como vinheta de abertura da programação nas manhãs da Rádio Panamericana, a Jovem Pan, desde 1974 e que traz entre seus versos a ideia do trabalho incansável (“A cidade não desperta, apenas acerta a sua posição”), da velocidade (“Portas de aço se levantam! Todos parecem correr!”), e do decorrente crescimento da cidade (“Não correm ‘de’ correm ‘para’: para São Paulo crescer!”). Tentar entender a narrativa memorialista que se constrói em torno da memória do samba de São Paulo é tentar entender um discurso bastante distinto desse enaltecido pela história oficial da cidade. Enquanto este último traz um elogio ao progresso e à modernidade, a narrativa que defende para o samba de São Paulo uma particularidade regional busca manter viva uma tradição, resgatando um modelo de samba interiorano que há muito não encontra espaço na capital. A narrativa que empunha a bandeira do resgate de um samba típico paulista traz em suas linhas a ideia de retorno ao passado provinciano da cidade das primeiras décadas do século, num período em que já se consolidou o discurso oficial que enaltece a metrópole do futuro.

De alguma maneira, é possível pensar que os depoimentos dos sambistas que defendem uma peculiaridade para o samba regional paulista estão, em certa medida, inseridos nessa produção narrativa em torno da cidade, contribuindo para essa afirmação regional paulistana. Assim, é possível avaliar que a defesa de um samba peculiar paulista por parte de um grupo de sambistas da capital ressoa as próprias narrativas da história da cidade, que buscam construir para São Paulo uma “trama identitária” (SALIBA, 2004), tentam apreender a multiplicidade da cidade criando imagens que a signifiquem. No entanto, quando defendem que o samba de São Paulo é distinto¹⁵ do samba carioca, modelo por excelência do samba nacional, esses sambistas não visam reafirmar o elogio à capital grandiloquente. Eles antes apresentam uma espécie de “resposta” a essa imagem de trabalho, crescimento e progresso a que se associou São Paulo. Em outras palavras, aos sambistas defensores de uma peculiaridade para o samba paulista não interessa exaltar a cidade do trabalho, mas sim dizer que na cidade do trabalho também tem samba. Retomando os versos de Geraldo Filme, é dizer que “o povo paulista também sabe sambar” ou que “na Barra Funda [um dos bairros operários da cidade] também tem gente bamba”.

¹⁵ Ou foi distinto em determinado momento, já que gradativamente teria assimilado os parâmetros definidores do padrão carioca no final da década de 1960, como argumenta grande parte de seus sambistas.

A ideia de um samba típico paulista compõe uma narrativa em torno do gênero na cidade que se difunde especialmente através da oralidade, da mesma maneira como foi através da oralidade que grande parte dos sambas a serem abordados neste trabalho conheceu primeiro sua divulgação, tendo apenas a memória como suporte. Luiz Tatit assim destaca a importância da memória como fonte de referência da canção popular no período anterior à gravação: “A memória foi a única partitura da canção popular durante os séculos que precederam a gravação fonomecânica” (TATIT, 1981, Apud MORAES, 1995, p. 26) – pecando, no entanto, por certo exagero e por descuidar da existência de partituras e livros de letras da canção popular no período anterior à era da gravação fonomecânica. Embora o “velho sonho da humanidade [...] de conservar os sons” (CANDÉ, 2001, p. 172) já tenha sido possível desde 1889¹⁶ e a gravação de sambas e outras canções populares brasileiras já fosse uma prática no Rio de Janeiro desde as primeiras décadas do século XX – bem como também era uma prática usual o registro de canções populares em partituras desde o final do século XIX – a afirmativa de Luiz Tatit ainda representou uma constante na vida musical de sambistas paulistanos mesmo na segunda metade do século XX.

Poucos foram os sambistas que tiveram suas composições registradas em meio eletrônico antes da segunda metade do século. Dmitri Fernandes, em sua já referida tese sobre a questão da “autenticidade” no samba e no choro, afirma que a Casa Edison, primeira gravadora de discos no Brasil, “deixava as composições populares paulistanas ao esquecimento quase absoluto” (FERNANDES, 2010, p. 221). Ainda que houvesse estúdios e capacitação técnica, o interesse estava voltado, sobretudo, para o gênero sertanejo, para a música caipira em torno da qual se forjava a identidade musical regional paulista:

O elemento nacional identificava-se imediatamente na década de 1930 com as produções musicais cariocas; um eventual “nacional-paulista” estava fora de cogitação. Assim, as manifestações de São Paulo assemelhadas formalmente ao samba e ao choro cariocas acabaram não se incorporando aos meios comerciais paulistanos e do país (FERNANDES, 2010, p. 221).

Entre os poucos sambistas a lograrem êxito no restrito mercado fonográfico paulistano estão Adoniran Barbosa, Germano Mathias e Henricão. Adoniran Barbosa lança seu primeiro LP somente em 1974, mas desde a década de 30 lança uma série de discos em 78 rpm. Outro dos sambistas prontamente identificados com a cidade de São Paulo é Germano Mathias, que a partir da década de 1950 coleciona alguns álbuns lançados: *O Sambista Diferente* (1957), *Em Continência ao Samba* (1958), *Hoje Tem Batucada* (1959), *Ginga no*

¹⁶ Quando, em Paris, Edson apresenta ao público da Exposição Universal o fonógrafo.

Asfalto (1962), *Samba de Branco* (1966), *O Catedrático do Samba* (1968). Na década de 1970, ainda no auge de sua carreira, lança *Sambas pra seu governo* (1970), *Samba é comigo mesmo* (1971), *O Catedrático do Samba* (1973), *Germano Mathias* (1974), e *Antologia do samba-choro – Gilberto Gil e Germano Mathias* (1978). Este último, decorrente de uma reunião de sambas gravados em seus discos anteriores com gravações de Gilberto Gil, “confesso fã e intérprete assíduo dos sambas de Germano” (RAMOS, 2008, p. 305)¹⁷. Henrique Felipe da Costa, o Henricão, no final dos anos 1920 inicia sua carreira na Rádio Educadora Paulista, e já na década de 1930 dirige-se para o Rio de Janeiro, onde realiza uma parceria de sucesso com Carmen Costa, retornando para São Paulo na década seguinte. Entre a década de 1930 e de 1950 grava uma série de discos em 78 rpm¹⁸, passa por um período de esquecimento no meio musical e apenas em 1980 lança pelo Estúdio Eldorado seu LP *Henricão, Recomeço* (1980).

À parte esses, sambistas como Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Osvaldinho da Cuíca viram seus sambas gravados em disco apenas bastante posteriormente e, ainda assim, com escassos registros, sendo a divulgação e difusão de suas músicas promovidas antes pela oralidade que por meio de registros escritos (partituras) ou fonográficos. Geraldo teve seu primeiro e único álbum lançado apenas em 1980. Anteriormente, participou da gravação do disco *Escolas de Samba de São Paulo*, em 1969, sendo esse, no entanto, um disco de sambas dos desfiles carnavalescos daquele ano, sem composições autorais. Além desse disco, juntamente com Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro teve algumas de suas composições registradas no álbum *Plínio Marcos em Prosa e Samba, Nas Quebradas do Mundaréu* em 1974. Também projeto de Plínio Marcos e também em parceria com Toniquinho Batuqueiro é o álbum *Balbina de Iansã*, de 1971. O disco traz as músicas da peça teatral homônima escrita pelo dramaturgo, entre elas algumas composições de Geraldo Filme e outras de Toniquinho Batuqueiro. Em 1982 participou como intérprete de um LP, junto com Clementina de Jesus e Doca da Portela, intitulado *O Canto dos Escravos*¹⁹, que reuniu

¹⁷ Em Depoimento concedido ao site Gafieiras (2005), Germano Mathias comenta o episódio com seu humor peculiar: “Olha esse aqui... Eles pegaram minhas primeiras gravações e juntaram com o Gilberto Gil. [...] As primeiras gravações... podiam ter me chamado pra regravar, né? Só que ele [Gilberto Gil] tá um malandro bicha que eu vou te contar! [risos] Trancinhas...”

¹⁸ Pela Odeon, lança *Companheira do meu penar/Peteca do destino* (1937), *Noiô, Noiô/Chora meu Goguê* (1937), *Pra que tanto ciúme/Qual foi o mal que te fiz* (1938), *Onde está o dinheiro/Não dou motivo* (1939). Pela Columbia lança *Dance mais um bocado/Não quero conselho* (1940). Pela Victor, *Depois que ela partiu* (1942), *A festa é boa* (1943), *Dever de um brasileiro* (1943). Pela Continental, *Sou eu/Ingratidão do Nozinho* (1947), *Não sou de briga/Adeus pampa mia* (1948). Pela Todamérica, lança *O trem da cantareira/Que mal eu fiz?* (1951) e *Roda de trem/Vê se me esquece* (1954). Pela Chantecler, *Vai meu amor/Resolve na hora* (1959).

¹⁹ “Em 1928, indo em gozo de férias a São João da Chapada, município de Diamantina, chamaram-me a atenção umas cantigas em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração”. Assim Aires da Mata Machado

gravações de cantigas de ancestrais benguelas da região de São João da Chapada, em Diamantina, Minas Gerais. Embora o álbum não traga composições suas, dada a proposta de registro de material musical recolhido por Aires da Mata Machado Filho, importa destacar na participação de Geraldo Filme ao lado de duas outras intérpretes reconhecidamente importantes na divulgação da cultura afro-brasileira um reconhecimento do sambista para além das fronteiras paulistanas da música popular.

Toniquinho Batuqueiro também tem sua primeira participação em disco bastante tardiamente, num álbum de 1970 ao lado de Carlão do Peruche, que reúne sambas da Unidos do Peruche dos anos 60, entre os quais um samba de sua autoria em parceria com Seu Carlão, o qual interpretam juntos na gravação. Além deste, os já referidos álbuns *Plínio Marcos em Prosa e Samba*, de 1974, e *Balbina de Iansã*, de 1971, também contam com o nome de Toniquinho entre seus compositores e intérpretes. Seu único álbum solo é lançado apenas em 2009, idealizado pelo projeto Memória do Samba Paulista²⁰. Osvaldinho da Cuíca participa de uma série de gravações como instrumentista e, em meio a idas e vindas, entre 1967 e 1999 integrou o conjunto Demônios da Garoa, mas só em 1974 lança seu primeiro trabalho autoral.

Talvez não seja casual que justamente com relação a esses três sambistas que defendem a peculiaridade do samba paulista, afirmando sua distinção do samba carioca, haja considerável lacuna no que diz respeito aos registros de suas composições até pelo menos a metade do século XX. Embora não caiba nos propósitos do presente trabalho indagar os motivos para a ausência desses compositores do mercado fonográfico, cabe ao menos indicar que a mesma narrativa do samba paulista apresenta seus argumentos para justificar esse lapso. Segundo Osvaldinho da Cuíca, o pouco interesse das gravadoras se daria em virtude das características associadas ao “samba rural” ainda presente nas composições de nomes como Geraldo Filme, por exemplo, que não teria numerosos registros de seu trabalho já que as gravadoras “não conseguem ver que o samba rural tem potencial para vender tanto quanto qualquer outro. E os artistas, por medo de arriscar ou por desconhecimento, preferem gravar sambas de linha carioca” (Depoimento concedido a RIBEIRO, 2005).

Filho descreve seu contato com os cantos negros, chamados “vissungos”, que ele acabou por recolher e publicar no livro *O Negro e o garimpo em Minas Gerais* (Editora José Olímpio). Aires da Mata Machado Filho registrou em partitura 65 cantos recolhidos, dentre os quais 14 foram gravados pelo Estúdio Eldorado em 1982 sob o título *O Canto dos Escravos* (informações retiradas do encarte do CD, lançado em 2003).

²⁰ O projeto *Memória do Samba Paulista* é uma coleção composta por uma série de 12 álbuns lançados pelo selo Sambatá em parceria com a entidade cultural Kolombolo. Além do disco de Toniquinho Batuqueiro, completam a coleção: Embaixada do Samba Paulistano, Velha Guarda Unidos do Peruche, Tias Baianas Paulistas, Velha Guarda da Nenê de Vila Matilde, Velha Guarda da Vai Vai, Velha Guarda do Samba de Vila Brasilândia – Raízes da Roseira, Velha Guarda da Unidos de Vila Maria, Tio Mário, Ideval Anselmo, Denise Camargo e João Borba.

Também com relação à bibliografia produzida sobre o assunto o silêncio é notável. O vazio bibliográfico se dá em grande parte devido a “abordagens reducionistas”, conforme critica o historiador José Geraldo Vinci de Moraes, “que trataram a cidade quase exclusivamente na sua dimensão do mundo do trabalho e da indústria e seus imediatos desdobramentos sociais e culturais (a classe operária, o sindicalismo, a imigração, os empresários, etc)” (MORAES, 2000, p. 37). Se o universo da música em São Paulo acabou relegado na produção acadêmica, o universo do samba, em especial, é ainda menos estudado, já que a quase totalidade dos trabalhos acadêmicos voltados ao estudo do samba tem como cenário o Rio de Janeiro, cidade que consagrou o gênero. Poucos foram os trabalhos que se dedicaram a compreender o gênero na cidade de São Paulo, e mesmo entre as pesquisas que se ocuparam do samba paulista, a maior parte se voltou ao samba chamado “rural”, das regiões interioranas tais como Pirapora, Mauá, Piracicaba, entre outras cidades²¹.

Mário de Andrade teria sido o primeiro a escrever sobre o samba da cidade de São Paulo, muito embora em seu artigo, escrito em 1937, também seu estudo etnográfico esteja dedicado ao que chamou de “samba rural paulista” – expressão que ajudou a cunhar e difundir – uma vez que, assim como outros autores folcloristas, Mário não apresenta interesse pelo fenômeno urbano ou tal como ele ia se transformando na cidade. Seus relatos se dedicam ao samba presenciado em São Paulo nos anos 1931, 33 e 34 e em Pirapora do Bom Jesus em 1937, sem buscar diferenciar o fenômeno presenciado em uma e outra cidade. Assim, em São Paulo, quando observa a manifestação de negros, menciona que seriam “gente do interior, não me lembro mais si de Sorocaba ou de Botucatu” (ANDRADE, 1975, p. 145), e em Pirapora, “o grupo de samba que estudei [...], tinha ido de São Paulo” (ANDRADE, 1975, p. 147). A esse respeito, interessante é a observação feita pelo próprio Mário de Andrade quando diz que “É verdade que a minha viagem não se destinara especialmente a isso, mas não tem dúvida que **parei uma noite em Pirapora**, fatigadíssimo e poento, **pra colher coisas paulistanas que se realizam às minhas próprias barbas desatentas**” (ANDRADE, 1975, p. 147, grifo nosso)²².

²¹ Nesse sentido, merecem ser referidos os seguintes trabalhos: de Marcos Ayala, *O samba lenço de Mauá: organização e práticas culturais de um grupo de dança religiosa*, dissertação de mestrado defendida na FFLCH/USP, em 1987; de Marcelo Simon Manzatti, *Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista*. Dissertação de mestrado defendida na PUC em 2005; de Márcio Michalczuk Marcelino, *Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo*. Dissertação de mestrado defendida na FFLCH/USP em 2007; e de Fernanda de Freitas Dias, *Na Batida do Bumbo: um estudo etnográfico do samba na cidade de Pirapora do Bom Jesus-SP*, Dissertação de Mestrado defendida no IA/Unesp em 2008.

²² Digno de nota é – e a isso devo ao historiador e amigo Rafael Galante, que em valiosa conversa foi quem me despertou a atenção para o fato – ter Mário de Andrade residido na Barra Funda, rua Lopes Chaves, 546, a poucos metros do local onde se situava o Largo da Banana. Embora muito próximo desse importante reduto da

Mais especificamente no que tange ao samba na cidade de São Paulo está o estudo de Ieda Marques Britto sobre o samba paulista entre os anos 1900 e 1930. Em *Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural* (1986), Britto tem como proposta avaliar as manifestações culturais de grupos oriundos do interior do Estado a partir da perspectiva da resistência cultural desses negros da São Paulo de início do século XX. A vertente urbana do samba da cidade de São Paulo também recebeu um olhar atento do já referido historiador José Geraldo Vinci de Moraes em seus livros *As sonoridades paulistanas e Metrópole em Sinfonia*, que, embora dedicados à música popular da cidade de São Paulo de maneira mais ampla, tocam na questão do samba na passagem do século XIX para o XX, no primeiro livro, e na década de 1930, no segundo. Nestes trabalhos, José Geraldo Vinci de Moraes oferece uma pesquisa acurada, apresentando entre os aspectos da metropolização de São Paulo análises elucidativas a respeito da música e dos espaços de difusão da canção paulistana, abordando também o circuito de produção e difusão do samba em seus espaços musicais. Recentemente, foram lançados alguns trabalhos dedicados ao samba paulistano, entretanto com viés puramente biográfico, como o caso de *Sambexplícito* (2008), biografia de Germano Mathias escrito por Caio Silveira Ramos, ou de colheita e registro de memória, caso de *Batuqueiros da Paulicéia* (2009), escrito por André Domingues a partir de relatos de Osvaldinho da Cuíca.

É diante desse silêncio, a que até bastante recentemente a história do samba de São Paulo se viu circunscrita, que aqui se entende a narrativa construída em torno do samba na cidade. A “tática” desses sambistas – para referir Michel de Certeau e suas reflexões sobre as “performances operacionais” e suas insuspeitadas maneiras de recriação do cotidiano – foi criar uma narrativa que fizesse dessa história esquecida, memória viva. Nessa narrativa, preocupada em afirmar o samba interiorano, particularmente a cidade de Pirapora, como berço e razão da peculiaridade do samba de São Paulo, sambistas esquecidos pela indústria do disco e do rádio se tornam personagens fundamentais, espaços da cidade relegados pela lógica da urbanização e do progresso se tornam palcos da composição e difusão de um gênero musical igualmente pouco referido nas histórias da cidade. Dadas essas “astúcias”, o samba de São Paulo encontra uma narrativa própria, independente da matriz carioca (referência do samba nacional), embora a comparação entre ambos os modelos seja uma constante no discurso de afirmação do samba paulista.

cultura negra da São Paulo da primeira metade do século, Mário de Andrade não dedica nenhuma palavra aos batuques e pernadas que ali aconteciam, aglutinando negros trabalhadores da região. Um significativo exemplo de outra das “coisas paulistanas que se realizam às minhas próprias barbas desatentas” (ANDRADE, 1975, p. 147), como o próprio Mário reconhece.

Equívocos, esquecimentos, episódios contados de forma a reafirmar uma ideia posterior, supervalorização do passado saudoso, todos esses elementos fazem parte da narrativa sustentada por esses sambistas e entusiastas do gênero, e não devem ser negligenciados. Ao contrário, todos esses elementos são significativos e partes da estrutura de seu discurso. O importante, e ainda especialmente para esta pesquisa, é menos a informação e seu estatuto de veracidade, mas a maneira como se construiu uma memória sobre o passado, já que a nostalgia e a idealização de um passado melhor são elementos frequentemente encontrados nos relatos orais, e sobremaneira nos relatos de idosos. Embora a memória seja individual – como destaca Eclea Bosi, “é o indivíduo que recorda” (BOSI, 1994, p. 411) –, esta em muito deve à memória coletiva, na medida em que, amparada em Maurice Halbwachs, a psicóloga destaca que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (BOSI, 1994, p. 413). Nesse sentido, vale ainda refletir a respeito da maneira como a memória é construída socialmente pelos grupos que a forjam, consolidando seu sentido e significação para além da esfera pessoal:

Um dos aspectos mais instigantes do tema é o da construção social da memória. Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros “universos de discurso”, “universos de significado”, que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma *versão* consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história (BOSI, 1994, p. 66-67).

A ressalva de Jacques Le Goff a respeito da memória coletiva e do caráter seletivo com que nela são recriadas as relações históricas cabe igualmente aqui, orientando as reflexões acerca dos discursos que constroem memórias: “[...] há pelo menos duas histórias [...]: a da memória coletiva e a dos historiadores. A primeira é essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado” (LE GOFF, 2003, p. 29). Pouco adiante orienta: “A história deve esclarecer a memória [...]” (LE GOFF, 2003, p. 29). Assim, importa questionar: como esses homens lembram o passado? Que elementos musicais eles selecionam para delegar ao samba de São Paulo uma peculiaridade? Quais espaços do samba são mais frequentemente lembrados? Em outras palavras, que elementos esses sambistas selecionam do passado para inventar e consolidar uma tradição para o samba na cidade?

Diante da narrativa hegemônica que perpetua para São Paulo a memória da cidade do trabalho e do progresso, a “memória subterrânea” dos sambistas se vê confinada a “zonas de sombra, silêncios, ‘não-ditos’” (POLLAK, 1989, p. 8). Para seguir referindo a terminologia

cunhada por Michael Pollak em artigo que propõe uma reflexão sobre a memória, o silêncio e o esquecimento, é pertinente recorrer à noção de “disputa” entre a memória oficial e a memória subterrânea, ressaltando as maneiras pelas quais esta se impõe àquela, possibilitando que o “longo silêncio sobre o passado”, ao contrário de levá-lo ao esquecimento, seja sinônimo de sua resistência e presença:

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “Memória oficial” [...]. Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa (POLLAK, 1989, p. 4).

Parte-se aqui do estudo da memória como uma dimensão cultural, imbuída de uma historicidade cuja investigação permite compreender melhor as reconfigurações e reconstruções de um passado, dando voz a um grupo que permaneceu silencioso nas histórias mais tradicionais do samba e da cidade de São Paulo. E, assim, buscar compreender uma narrativa que se construiu para o samba paulista – entendido como um tipo particular de manifestação cultural regional –, narrativa que, em certa medida, escreve também outro capítulo para a história da cidade do trabalho e do progresso.

1.1 “Pogræssio, pogræssio, eu sempre iscuitei falar”: o samba e as narrativas da cidade-progresso

Em *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, entre as descrições fantásticas que Marco Polo faz a Kublai Khan das cidades que visitara, o famoso viajante veneziano tece um comentário deveras interessante ao dizer que a existência de uma cidade depende largamente da simbologia que a envolve: “A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir” (CALVINO, 2004, p. 23). Em uma das narrativas contadas pelo viajante, a cidade referida perdeu-se, “na ausência de palavras para fixá-la” (CALVINO, 2004, p. 66). Em Calvino as cidades invisíveis só existem no etéreo da palavra, mas há igual fascínio em se pensar na importância da palavra na construção do imaginário que envolve uma cidade. A simbologia que envolve a São Paulo de identidades múltiplas e fragmentárias dessa segunda metade do século XX é repetidamente enunciada por meio de narrativas e palavras forjadas: a “cidade com pressa de modernidade” (CISCATI, 2000, p. 161), a cidade do futuro e do progresso, que busca apagar os vestígios de seu passado provinciano e rural. Nas palavras de

Nicolau Sevcenko: “A São Paulo metrópole, portanto, tendo eliminado seu passado, nasceu como uma incógnita” (SEVCENKO, 2000, p. 85). Em todo o caso, é ainda Marco Polo quem adverte o sábio Kublai, de que “jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles” (CALVINO, 2004, p. 59).

A autoimagem construída pela cidade vem sendo, desde a sua gênese, marcada por estranhamentos e ambiguidades, como bem captou Elias Thomé Saliba ao identificar entre as narrativas de fundação da cidade uma oscilação entre dois sentidos que são, se não opostos, ao menos notadamente diversos. Entre a narrativa que confere a fundação da cidade a Martim Afonso de Souza e a narrativa que atribui sua fundação ao padre jesuíta José de Anchieta, Saliba nota que – para além de ser essa uma questão de desvendar um evento histórico isolado – o que permeia essa divergência é “de um lado a identidade presa na imanência do dia a dia, sem propósito e sem horizontes [...] de outro, a identidade forjada para além do presente e do imediatismo, a visão de uma cidade mais racional, voltada para a construção do futuro” (SALIBA, 2004, p. 560). Se essa relação ambígua conviveu a princípio, na passagem para o século XX o processo de metropolização da cidade torna hegemônica a narrativa que confere ao paulista o caráter de destemido e intrépido e valoriza a mítica em torno da figura do bandeirante, fazendo desta a perspectiva fundamental sobre a qual a cidade edificará sua memória.

Ainda que a pilastra da narrativa paulistana esteja orientada para o pioneirismo, o racionalismo e o progresso, não se pode minimizar a presença polifônica das outras vozes e testemunhos pessoais que formam uma complexa, múltipla e fragmentada textura identitária. Em seu *Orfeu Extático na Metrópole* (1992) Nicolau Sevcenko pretende apreender, através dos testemunhos de cronistas anônimos, aquela sensação de vazio identitário e alastrado estranhamento que pairava na São Paulo dos anos 20:

Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados (SEVCENKO, 1992, p. 31).

Capítulo fundamental da construção da trama discursiva que envolve a cidade bandeirante é o que compreende a ocasião das comemorações do Quarto Centenário da cidade, em 1954. Numa campanha empreendida através de periódicos, livros, publicidade e

outros veículos, também a música desempenhou papel ativo no decorrer das comemorações, momento em que diversas composições nos diversos gêneros musicais surgiram para também enaltecer a cidade, seja elogiando suas condições físicas – a terra da garoa – seja para reiterar sua posição de “capital do trabalho”. José Geraldo Vinci de Moraes identifica nos títulos das inúmeras composições dos anos 1950 “importantes indicadores desse momento cultural por que passou a cidade no início da década de 1950” (2000, p. 232)²³. Essa maneira de cantar a cidade, que, portanto, atingiu seu ápice no âmbito das “tradições inventadas pelo IV Centenário”, teve sua continuidade ao longo das décadas seguintes, e alguns sambas – limitando aqui a amplitude do universo musical do período ao gênero musical que está no cerne do presente trabalho – retomam o tom laudatório da cidade-progresso, ainda que em meio ao saudosismo da cidade dos tempos atrás, do tempo do bonde e do lampião de gás:

São Paulo antigo era modesto, era tão lindo,
 Quanta saudade me traz a banda no coreto do jardim
 Quanta saudade me traz o bonde e o lampião de gás
 Hoje é um gigante que caminha tão depressa
 É realidade, não é sonho nem promessa
 Vem ver, vem ver meu São Paulo crescer.
 As novas avenidas estão aí,
 Os novos viadutos estão aí,
 Ô, ô, ô, vem aí o metrô

O samba-enredo “São Paulo Antigo”, composto por Doca²⁴, foi tema do desfile da escola de samba Lavapés em 1969. Embora saudosista nos primeiros versos, segue engrandecendo a cidade gigante das novas avenidas, viadutos e do metrô, e convida: “vem ver meu São Paulo crescer”. Outros foram os sambas-enredos dos desfiles carnavalescos paulistanos que ecoaram a narrativa laudatória da cidade. Em 1967, a escola de samba Unidos do Peruche recebeu premiação por seu desfile que trouxe como tema “Exaltação a São Paulo”. A letra do enredo, composição de Seu Carlão, um dos idealizadores e fundadores da escola, traz alguns símbolos frequentemente evocados para a cidade, como a garoa, as avenidas e os arranha-céus:

²³ Entre outras, algumas das canções compostas em homenagem aos 400 anos da cidade: “São Paulo Quatrocentão” (Chiquinho e Garoto); “Dobrado de amor a São Paulo” (Antônio Maria e Vinicius de Moraes); “São Paulo” (Mário Beni, Gomes Costa); “São Paulo Coração do Brasil” (David Nasser e Francisco Alves); “Porque amo São Paulo” (David Nasser e Nelson Gonçalves); “Parabéns São Paulo” (Mário Gennari Filho); “Perfil de São Paulo” (Francisco de Assis Bezerra de Menezes); “IV Centenário de São Paulo” (Raul Torres e Paiozinho).

²⁴ As referências a esse samba apresentam incongruências com relação a sua autoria e data. A referência que aqui seguimos é a que consta no disco *Escolas de Samba de São Paulo*, álbum que traz sambas-enredos dos desfiles de 1969 e que refere Doca como seu compositor.

Meu São Paulo querido
 Eu vos quero saudar
 Os teus bosques floridos
 De beleza sem par
 Minha voz entoa esta canção
 Terra da garoa, cidade revelação

Tuas lindas avenidas
 São, para mim, um troféu
 A beleza dos teus bosques
 [áudio incompreensível] arranha-céu
 Terra da garoa
 Tenho teu nome guardado
 Dentro do meu coração

Igualmente ufanista é o samba-enredo que animou os desfiles da escola de samba Nenê de Vila Matilde em 1972, cujo tema era “Olhai o progresso de São Paulo”. Reunindo as mais repetidas imagens com as quais se procurou vincular a cidade em sua memória oficial, o samba composto por Paulistinha ostenta a “São Paulo gigante que tantas glórias encerra”, evoca o padre Anchieta em seu mito de fundação, menciona ainda o café, a “vocação para a liberdade”, o “amor ao trabalho”, seu “grande parque industrial”, os “altos edifícios rasgando o céu” na cidade de um “povo que “não adormece”. Ainda no carnaval de 1972, o samba-enredo “São Paulo, trabalho, seresta e samba”, composto para o desfile da escola de samba Mocidade Alegre trouxe novamente as loas ao “torrão de Anchieta” com seus “vastos cafezais”, cidade retratada como “orgulho dos bandeirantes” por seu parque industrial.

Representando uma continuidade dessa maneira de cantar a cidade está o samba “Isto é São Paulo”, de autoria de Kazinho, gravado pelos Demônios da Garoa em 1971:

Mil, quinhentos e cinqüenta e quatro,
 Quando de um colégio, deu-se a fundação,
 Nasceu a capital de um estado,
 Desta nação.
 Que seria líder das demais,
 Hoje a cidade que mais cresce neste mundo,
 É cidade dos arranha-céus,
 Maior centro cultural,
 E industrial,
 No trabalho, vem e vai,
 Isto é São Paulo,
 Meu Brasil

Em 1968 é lançado o disco de Lauro Miller *Isto é São Paulo*. Cada uma das 11 faixas do álbum traz em seu título nomes dos bairros da cidade, sendo a última faixa intitulada “São Paulo Antigo”. As canções são todas interpretadas pelo carioca Sílvio Caldas²⁵, “o seresteiro

²⁵ “Aos 16 anos [1924], chegou a se mudar para São Paulo, onde trabalhou como mecânico de automóveis, motorista e uma infinidade de outras atividades, que sempre conviviam com a música na alma e nas rodas

do Brasil”, que iniciou sua carreira como cantor de sambas e marchas em final da década de 1920 no Rio de Janeiro. Em sua maior parte, os temas trazidos pelas faixas do disco mencionam a cidade sob a perspectiva da saudade²⁶ em forma de despedida das velhas lembranças do que não mais na cidade se vê, como “o alarido dos apitos” no bairro do Brás ou as antigas memórias do tempo em que “o velho bonde não passava na estação” na Vila Prudente. Ainda estão presentes elogios aos bairros como cenários de amores e outras histórias: o “ninho de amor abandonado” na Freguesia do Ó, o cantor seresteiro da Casa Verde²⁷ ou a Lapa que “sempre me fez recordar” do primeiro amor.

Além desses temas que envolvem o cotidiano da cidade do ponto de vista de seus moradores e suas histórias, as composições de Lauro Miller retomam alguns dos referidos símbolos da narrativa oficial paulistana. No samba “Ipiranga”, Miller traz à cena o padre Anchieta e a fundação do colégio dos jesuítas, os “heroicos bandeirantes”, despidos de contradições e retratados como caçadores de “esmeraldas pra enfeitar a nossa historia”, os “intrépidos paulistas” e suas conquistas “de triunfos e de glórias”, e, para finalizar, Dom Pedro e o grito do Ipiranga, colocando São Paulo num lugar fundamental da história do Brasil. Ainda outra canção do disco *Isto é São Paulo* que merece ser destacada é o samba “São Paulo Antigo”. Aqui, embora o tema geral de sua letra seja a saudade dos tempos antigos, da garoa, da boemia, e das noites de rimas, violões e lampiões, o compositor encerra seus versos em tempo presente, demonstrando orgulho pela cidade e seu crescimento:

E agora vendo você tão crescido,
E depois de ter vivido,
Tudo que você viveu,
São Paulo, minha terra, meu orgulho,
É de um pai que olha vaidoso para o filho que cresceu.

O próprio texto do encarte do álbum, escrito pelo poeta paulista Guilherme de Almeida, é de expressiva ufania pela cidade, e traz a repetida associação entre São Paulo e trabalho, crescimento, progresso. O poeta enaltece o número de seus habitantes, lista entre vírgulas –

boêmias. Tal vivência marcou para sempre a vida de Sílvio, um carioca que sempre circulou bem em São Paulo, estado que escolheria para viver suas últimas décadas de vida, passadas em Atibaia” (SUKMAN, 2010, p. 31).

²⁶ José Geraldo Vinci de Moraes considera a cidade de São Paulo – com seu rápido crescimento e incessantes transformações – um cenário propício à proliferação de canções que, de maneira nostálgica e muitas vezes melancólica, abordam a temática da saudade, seja a saudade do campo (posto em oposição idílica à cidade), seja a saudade da própria cidade, cujo “crescimento vertiginoso teria degenerado o ambiente urbano e as relações entre os homens” (MORAES, 2000, p. 223).

²⁷ “Casa Verde, você nem se lembra/Das noites de lua/De um cantor, que cantava na rua/Com seu violão/E parava diante de um sobradinho amarelo/E ela vinha risonha à janela/Pra ouvir a canção/Casa Verde, se eu lhe disser/Você não acredita/No meu peito existe uma saudade/Que nunca morreu/A mulher que ouvia o cantor da janela/Hoje é minha/E o cantor que fazia seresta pra ela/Sou eu”.

quase sem fôlego – os trabalhos que conduzem a cidade ao crescimento, e retoma o título do álbum, afirmando: “Isto é São Paulo”, cidade que “canta para ritmar os movimentos do seu corpo que o suor lubrifica”. A tradição de cantar a cidade grandiloquente persiste, portanto, na exaltação promovida por seus sambas, sambas-enredos e outras canções.

As imagens da locomotiva, dos viadutos e das vultosas edificações com que publicações e anúncios publicitários retratavam a cidade de São Paulo são, à vista disso, bastante representativas do esforço ideológico promovido para ressaltar o discurso oficial da cidade do futuro, da velocidade, do crescimento. No entanto, outras narrativas conviveram – muitas vezes de maneira ambígua, tal como destaca o historiador Elias Tomé Saliba (2004) –, já que nem sempre essa identidade racional, orientada para o futuro, foi discurso unânime nas histórias de São Paulo. Revisitando as narrativas de fundação da cidade de São Paulo, Elias Saliba avalia como a produção discursiva hegemônica do progresso da cidade perdura e encobre outros testemunhos e memórias pessoais:

Se tivermos que entender a identidade de São Paulo, como historiadores, temos que falar dessa narrativa hegemônica, pois ela articula as linhas mestras da história da Cidade – mas também temos que estar atentos a outros testemunhos que formam aquela confusão de vozes que marcam a memória social de São Paulo. [...] Ao contrário da narrativa histórica da Cidade, menos sujeitas às modificações, a memória corrobora a identidade pessoal, induzindo à percepção de sentidos diferentes, de temporalidades alternativas, de narrativas tecidas com outras palavras [...]. Nas imagens que articulam esses registros, a costumeira grandeza de São Paulo é reduzida apenas a uma escala humana; eles falam menos do progresso da Cidade e, muito mais, das suas ruínas (SALIBA, 2004, p. 561-562).

Ao lado da narrativa oficial convivem, portanto, narrativas mais particulares e menos apologéticas, marcadas pelo testemunho da vivência diária numa cidade que, ao mesmo tempo em que atinge o apogeu de seu desenvolvimento econômico, lida também com graves problemas gerados pelo tardio e insuficiente planejamento urbano. Ineficiente sistema de esgotos, falta de água potável, inadequação das vias urbanas diante do excessivo tráfego de veículos, depredação das áreas verdes da cidade, entre tantos outros. Jorge Americano registra suas impressões sobre a “São Paulo de dia”, destacando o trânsito caótico, cuja sinalização é “desobedecida pelos pedestres indóceis” e pelos “motoristas mal-educados”, além do fato de que “quando se abrem novas avenidas, já são apertadas”. Acrescenta a esse quadro urbano as “ruas esburacadas” e os fétidos rios, cujo “mau cheiro [...] domina os bairros” dado o não tratamento sanitário dos esgotos que neles desembocam (AMERICANO, 1963, p. 28).²⁸

²⁸ Também os jornais da época denunciavam as mazelas desse grande centro urbano em que São Paulo se transformara irremediavelmente nos anos 1950. A equipe de reportagem de *A Gazeta* foi chamada para ver a

Importa destacar que a música produzida na São Paulo de então denota também essa relação antitética com a modernização da cidade, evidenciando ao mesmo tempo as glórias de sua constante modernização e as mazelas urbanas de um crescimento desordenado. Se, por um lado, pois, alguns sambas fazem parte do coro que entoava a cidade progresso, por outro lado, muitos outros são os sambas dessas décadas de 1970 e 80 que antes denunciavam as contradições e desarranjos causados pela intensa e desordenada urbanização de São Paulo. “Dar ouvidos” a uma produção musical como o samba na cidade de São Paulo – cidade que em suas narrativas buscou autoafirmar uma imagem cosmopolita e pouco identificada com um gênero musical de origem negra – é um ponto de partida interessante para compreender como, ao lado do discurso oficial da cidade, elogioso de seu progresso e orgulhoso da “cidade do futuro”, convivem olhares menos entusiasmados com o progresso e com o crescimento urbano.

Os sambas de Adoniran Barbosa trazem os exemplos mais elucidativos desse olhar menos laudatório e mais grave, e muitas vezes mesmo sardônico, da cidade em crescimento. Em sua clássica canção, “Saudosa Maloca”, de 1951, Adoniran relata a triste história da demolição do “palacete assobradado” em que moravam o narrador, Mato Grosso e Joca para dar lugar a um “adifício arto”, cena típica do processo de urbanização da cidade. No decorrer dos anos 1960, Adoniran continua compondo canções com essa tônica, entre as quais estão “Aguenta a mão João” (1965) e “Despejo na Favela” (1969), que igualmente narram histórias de personagens e seus incidentes urbanos. Em depoimento concedido à *Folha de São Paulo* em 14 de setembro de 1975, Adoniran Barbosa traz um interessante relato em que parece conceber duas cidades distintas: a São Paulo que existia até os anos 1960 e a São Paulo que depois disso se perdeu em meio à sua constante remodelação. Mas mantém, esperançoso, a certeza de que “São Paulo sempre resiste, apesar de tudo”:

Até os anos 60, São Paulo existia. Depois, procurei, mas não achei São Paulo. [...] São Paulo está muito maltratada. É muito cimento. Essa cidade já perdeu todo o sentido: noites boas, boas amizades, ambientes bons. Pode parecer coisa de velho ficar relembando o passado, mas aqui a gente podia ir a qualquer lugar com a patroa, a namorada ou a irmã e sempre encontrava respeito. Mas São Paulo sempre resiste, apesar de tudo (Apud MEDEIROS, 2011, p. 25).

Adoniran Barbosa tematizava em suas canções o cotidiano, as histórias de despejos e problemas com falta de moradia, a vida do trabalhador, a mesa de bar, o cenário urbano, as

situação deplorável dos serviços públicos no bairro do Ipiranga e se depara com fossas, lamas e pernilongos, ruas sem iluminação, serviço de água deficiente. E acrescenta: “como em quase toda São Paulo”. (“Ipiranga, outro bairro esquecido”, 23 de janeiro de 1950, p. 12).

tragédias urbanas, a solidão e a saudade. Francisco Rocha, em seu trabalho sobre a trajetória e a obra do “poeta da cidade”, discorre acerca do papel de Adoniran na construção de uma memória para São Paulo, buscando outras representações frente ao discurso dominante da cidade-metrópole:

A poética deste compositor traduz a construção de certa memória que nos remete à narrativa das práticas do homem comum, cujo sentido se reveste de estratégias de resistência, isto é, a criação de outras representações da cidade e da experiência do moderno, frente ao discurso oficial que representa São Paulo como a cidade do progresso e do trabalho (ROCHA, 2002, p. 11).

Em 1978, Adoniran Barbosa compõe, em parceria com Carlinhos Vergueiro, “Viaduto Santa Ifigênia”, samba em que imprime novamente uma crítica ao progresso da cidade através das histórias e memórias de seus personagens. Nesse samba, o narrador se dirige à personagem de Eugênia, a quem convida a ver o resultado da reforma realizada no viaduto Santa Ifigênia, que teria passado por um processo de revitalização nesse mesmo ano de 1978. O cenário urbano é retratado na canção como espaço de muitas memórias: “Foi aqui que você nasceu/Foi aqui que você cresceu/Foi aqui que você conheceu/O seu primeiro amor”. E ressalta a força dos laços pessoais existentes entre o cenário urbano e a trajetória de vida dos habitantes da cidade, já que a concretização da ameaça de demolição que circulou no início da década²⁹ implicaria uma profunda tristeza da personagem diante da perda desse referencial tão carregado de valores pessoais. Assim Adoniran canta essa relação: “E eu me lembro/Que uma vez você me disse/Que o dia que demolissem o viaduto/De tristeza você usava luto/Arrumava sua mudança/E ia embora pro interior”. Interessante é que, embora a personagem tenha toda a sua história pessoal associada a São Paulo, diante da perda do referencial simbólico representado pelo viaduto Santa Ifigênia, o pesar da personagem faria com que ela se transferisse para o interior, refúgio dos desenraizados da metrópole. Adoniran Barbosa comenta o processo que levou à composição de “Viaduto Santa Ifigênia”,

²⁹ O jornal *Folha de São Paulo* de 1972 traz uma matéria anunciando o fim do viaduto, que seria demolido para que outra estrutura, de concreto, fosse erguida no lugar. O argumento do aspecto antiquado da construção está entre aqueles apresentados no artigo da Folha como justificativa para a demolição, trazendo novamente à tona o impulso modernizador da cidade e suas tentativas de apagar os vestígios do passado: “A cidade perderá outra relíquia: o Santa Ifigênia. O mais antigo viaduto de São Paulo - o Santa Ifigênia, inaugurado em 1913 - será demolido para dar lugar a um outro, mais amplo e sem pilares no Anhangabaú, que será erguido enquanto o largo São Bento estiver interditado para a construção de uma estação de Metrô. [...] suas linhas antiquadas e sua estrutura de ferro já destoavam demais da paisagem de concreto da Capital paulistana e passaram a fazer dele [o viaduto] um intruso no tradicional cartão de visitas da cidade: a foto do Vale do Anhangabaú. (*Folha de São Paulo*, 06/02/1972, apud ADAMOWSKI, 2013, p. 37).

ênfatizando a desaprovaação da lógica urbana e das desconstruções tanto reais quanto simbólicas que ela acarreta:

A gente não pode ficar destruindo, demolindo tudo porque os outros desejam construir outra coisa em seu lugar. Por isso fiz um samba, *Viaduto Santa Ifigênia*, que foi um protesto quando ameaçaram demolir o viaduto. Estão acabando as vilas, os bares, os cortiços (Apud KRAUSCHE, 1985, p.64).

Outras vezes, embora a crítica ao desenvolvimentismo da cidade não seja o motivo principal de suas letras, há sambas que mencionam a transformação dos espaços da cidade com ares saudosos, lamentando a mudança. Nesse sentido, cabe destacar o samba “Praça da Sé”, composto por Adoniran Barbosa e por ele gravado também em 1978, ano de inauguração da praça remodelada após a construção da Estação Sé do metrô. Nele o compositor menciona com saudade a Praça da Sé de outrora e, embora um elogio à transformação da praça esteja entre os versos do samba – incluindo a referência ao seu subsolo, dada a construção do metrô: “Você está bonita por baixo/Só indo lá pra ver” – a tônica geral é o saudosismo e a lembrança de um cenário não transformado pelo progresso que “Mudou tudo/Mudou até o clima”. As transformações teriam deixado a praça tão desfigurada aos olhos do sambista que ele chega a sugerir: “Mas não vá sozinho, meu senhor/Que o senhor vai se perder”:

Da nossa Praça da Sé de outrora
 Quase que não tem mais nada
 Nem o relógio que marcava as horas
 Pros namorados
 Encontrar com as namoradas
 Nem o velho bonde
 Dindindindindindin
 Nem o condutor
 Dois pra Light e um pra mim
 Nem o jornaleiro
 Provocando o motorneiro
 Nem os engraxate
 Jogando caixeta o dia inteiro
 Era uma gostosura
 Ver os camelô
 Correr do fiscal da prefeitura
 É o progresso
 É o progresso
 Mudou tudo
 Mudou até o clima
 Você está bonita por baixo
 Só indo lá pra ver
 Mas não vá sozinho, meu senhor
 Que o senhor vai se perder
 Praça da Sé
 Praça da Sé
 Hoje você é
 Madame estação Sé

Também para o sambista Geraldo Filme as transformações do cenário urbano de São Paulo aparecem de maneira pesarosa. O progresso representa para ele mais perdas que ganhos. Embora retomando alguns dos mais repetidos slogans, como a ideia da “cidade que não para”, ou da “terra da garoa”, Geraldo Filme agrega outros símbolos menos referidos da cidade, em especial aqueles relacionados aos espaços onde o samba acontecia durante as primeiras décadas do século XX. Lamenta a cidade que “cresceu, não pode mais parar”, onde já não mais se vê a “mãe preta na rua com seu pregão”. Nesse samba, intitulado “São Paulo Menino Grande” e composto nos anos 1960, Geraldo Filme recorda, com saudade, um tempo passado, comparando São Paulo a um menino crescido que “perdeu sua simplicidade”. Embora o samba também evoque em sua letra o espaço simbólico da fundação da cidade, o pátio do colégio dos jesuítas e dois dos baluartes da história oficial de São Paulo, o missionário José de Anchieta e João Ramalho, aventureiro que chegou a ser chamado de “primeiro bandeirante” (ELLIS JR., 1933, Apud FERRETTI; CAPELATO, 1999, p. 13)³⁰ – Geraldo Filme não faz loas a esse respeito, e logo encerra o samba perguntando por outro símbolo tradicional da cidade, a garoa. Isso não sem antes perguntar pelos boêmios, figura essa pouco referida na imagem que tradicionalmente se construiu da cidade:

São Paulo de Anchieta
E de João Ramalho
Onde estão teus boêmios,
A sua garoa, cadê seu orvalho?

Ao perguntar pelos boêmios e pela garoa, assim, sequencialmente, Geraldo Filme não parece perguntar “onde estão os boêmios nesta terra de trabalho?”, mas sim “onde estão os boêmios que outrora aqui estavam?”. Onde estão os boêmios, a garoa, o orvalho, a mãe preta e seu pregão na São Paulo da simplicidade perdida? A São Paulo, menino grande, que cresce sem parar, não é aqui cantada com o entusiasmo de quem sente os proveitos de seu crescimento – como acontece em “São Paulo Antigo”, canção de Lauro Miller, anteriormente referida – mas com a melancolia de quem pensa para a cidade de agora uma imagem tão dolente quanto a que traz os versos “no pátio do colégio que lhe viu nascer, um velho ipê

³⁰ Três nomes seriam recorrentes “nas falas de historiadores, políticos e homens de letras em geral, como possíveis ‘fundadores’ de São Paulo. Martim Afonso de Sousa, o donatário oficialmente responsável [...] pela ocupação da capitania e que para ela traz uma primeira expedição de colonos; Padre José de Anchieta, jesuíta canarino que funda a vila de São Paulo de Piratininga no intuito de catequizar os indígenas; e [...] João Ramalho, português que já se encontra em terras de S. Vicente antes da ocupação oficial por Martim Afonso e que, se caldeando com os indígenas da terra, se opõe (segundo uma corrente de historiadores) à própria presença dos jesuítas na capitania” (FERRETTI; CAPELATO, 1999, p. 7-8).

parece chorar”. É velho o ipê que chora. E Geraldo o coloca, não sem propósito, no pátio de fundação de São Paulo, unindo as duas pontas da história da cidade. É pela memória do passado numa cidade transformada que o “velho ipê parece chorar”.

A ideia de que o progresso extirpa de São Paulo sua “simplicidade” é novamente abordada por Geraldo Filme no seu samba “Último sambista”, que, tal como “São Paulo Menino Grande”, foi gravado pelos Demônios da Garoa em 1968³¹. O samba tem início com uma palavra de despedida derradeira, “adeus”. Trata-se da despedida do sambista, o último sambista a que o título do samba faz referência, alegando ter chegado a hora, uma vez que “acabou o samba”. Despede-se, assim, da Barra Funda, destacando o bairro constantemente referido na memória dos sambistas como espaço fundamental da prática do samba informal de São Paulo das primeiras décadas do século XX. Em seguida, dá a entender as possíveis razões para que o samba tivesse chegado ao fim:

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 saudade lá do Largo da Banana
Onde nós fazia samba todas noites da semana
Deixo este samba que eu fiz com muito carinho
Levo no peito a saudade, nas mãos o meu cavaquinho
Adeus, Barra Funda

Em seu estudo sobre *O Campo e a Cidade*, editado pela primeira vez em 1973, Raymond Williams destaca a força das “atitudes emocionais” que são associadas e cristalizadas em torno das ideias de campo e de cidade. A noção de uma vida simples é muito comumente associada ao universo interiorano e à vida no campo, lugar de “paz, inocência e virtudes simples”, em contraposição às associações que se fazem à cidade, “centro de realizações – de saber, comunicações, luz” (WILLIAMS, 2011, p. 11). Da mesma maneira, nos versos desse samba, o progresso de São Paulo é apontado como motivo para que a alegria se esvaísse e, junto com ela, a simplicidade. A despedida do sambista é uma despedida da Barra Funda, em especial do Largo da Banana, espaço sempre rememorado nas narrativas que contam a história do samba em São Paulo: “Levo saudade lá do Largo da Banana/Onde nós fazia samba todas noites da semana”. Transformado o bairro com o processo de metropolização da cidade, transformam-se as formas de sociabilidade, já que se ampliam os limites do bairro que, na visão do sambista, se torna uma cidade, tamanha a transfiguração.

³¹ A gravação desses dois sambas de Geraldo Filme está registrada no LP *Leva Este*, gravado pelos Demônios da Garoa em 1968 pela gravadora Chantecler.

Assim, o último sambista da Barra Funda se despede do lugar, levando “no peito a saudade, nas mãos o meu cavaquinho”.

A despedida da Barra Funda e do Largo da Banana aparece novamente em “Vou sambar n’outro lugar”, samba de 1969, em que Geraldo Filme canta já nos primeiros versos:

Fiquei sem o terreiro da escola
 Já não posso mais sambar
 Sambista sem o Largo da Banana
 A Barra Funda vai parar

Despede-se da Barra Funda atribuindo-lhe o epíteto de “berço do samba” de São Paulo, e, ao mesmo tempo em que atesta a importância do bairro para o samba, demonstra que o samba seria, da mesma forma, de grande importância para o bairro – ou ao menos para as formas de sociabilidade negra no bairro –, já que a “Barra Funda vai parar” sem o samba do Largo da Banana. Após esses versos iniciais, mais uma vez Geraldo Filme associa o progresso da cidade às razões para o declínio do samba no bairro e, diante do progresso, evidencia a impotência do sambista: “Surgiu um viaduto é progresso/Eu não posso protestar”. Aqui, da mesma maneira como se nota em “Último sambista”, Geraldo Filme avalia o progresso como um fenômeno irrefreável, que invade o espaço urbano de maneira determinante e incontestável. Sem alternativa, o sambista se despede com a derradeira expressão, e saúda o bairro tão considerado pelos sambistas: “Adeus, berço do samba/Eu vou-me embora, vou sambar n’outro lugar”.

Ainda em outros sambas, a temática da cidade transformada é abordada com pesar e saudade por Geraldo Filme. Interessante é que seus sambas aqui avaliados são todos cantados na primeira pessoa do singular (algumas vezes alternando com a primeira pessoa do plural), e expressam ideias e histórias que o sambista apresenta em entrevistas e outros depoimentos. Isso faz pensar numa proximidade entre as ideias destacadas pelo eu lírico do samba e as ideias do próprio compositor, podendo seus sambas ser avaliados como uma maneira de expressão de posicionamentos pessoais do sambista³². Em “Tebas/Praça da Sé, sua lenda, seu passado e seu presente”, samba-enredo composto por Geraldo Filme para a escola Paulistano da Glória, em 1974, embora não mencione diretamente a questão do progresso da cidade, faz referência a uma dentre as várias remodelações pelas quais passou a Praça da Sé ao longo da história de São Paulo, construída no século XVII, mas já em ruínas na metade do século

³² Bruna Prado, em sua dissertação de mestrado sobre a trajetória de Geraldo Filme, também partilha da sensação de ver o ponto de vista do próprio sambista expresso na voz de suas canções: “mais uma vez a sua trajetória se confunde com a do eu lírico de uma de suas canções” (PRADO, 2013, p. 54).

seguinte. Foi nessa ocasião que Tebas – “o escravo responsável pela construção da antiga igreja da Sé de São Paulo e cujo nome está inscrito na pedra de fundação do mosteiro de São Bento” (ARAÚJO, 2004, p. 246) – se responsabiliza pela construção da torre da catedral, tarefa envolta em uma série de dificuldades técnicas que teriam sido por ele resolvidas. Sua existência já foi por vezes contestada, até que, entre documentos oficiais e histórias repassadas por tradição oral, Tebas se transformasse em figura lendária na memória negra paulistana, exaltado por Geraldo Filme nesse samba-enredo.

Nesse samba, Geraldo Filme rememora, saudoso, algumas lembranças da Praça da Sé, como o “velho relógio”, o espaço de encontro de namorados, o “bondinho de tostão”, o engraxate com sua lata de graxa e o pregão dos camelôs. Relembra, ainda, o “tira-teima dos sambistas do passado”, uma referência ao jogo da tiririca, entre outros componentes que simbolizam o ambiente de sociabilidade que envolvia a praça num tempo não longínquo:

Engraxate batendo a lata de graxa
E o camelô fazendo pregão
O tira-teima dos sambistas do passado
Bexiga, Barra Funda e Lavapés
O jogo da tiririca era formado
O ruim caía e o bom ficava de pé

E o refrão, embora faça um convite conjugado em tempo presente, traz, na verdade, uma lembrança pretérita, de um tempo em que o samba acontecia na velha praça da Sé: “No meu São Paulo, olê lê, era moda/Vamos na Sé que hoje tem samba de roda”.

Em “Tradição”, samba composto em 1976, Geraldo Filme canta com saudade suas lembranças do bairro do Bexiga, e lamenta as transformações trazidas pelo progresso da cidade:

O samba não levanta mais poeira
Asfalto hoje cobriu o nosso chão
Lembrança eu tenho da Saracura
Saudade tenho do nosso cordão
Bexiga hoje é só arranha-céu
E não se vê mais a luz da lua

Demonstra certa consternação pelo samba, que “não levanta mais poeira”, já que o “asfalto hoje cobriu o nosso chão”, referindo-se à poeira do chão dos terreiros onde o samba era dançado³³. A sequência dos versos do samba, que fazem alusão ao asfalto que cobre o chão da

³³ Em outro de seus sambas, “Batuque de Pirapora”, faz também referência a essa imagem, quando em sua homenagem ao samba de Pirapora canta que “Sinhá caía na roda/Gastando a sua sandália/E a poeira levantava com o vento das sete saias”.

cidade atual, torna possível pensar que o pouco entusiasmo do samba de então poderia ser atribuído, ao menos em parte, ao processo de urbanização de São Paulo, afetando os antigos espaços onde o samba acontecia em suas ruas e praças. Como consequência do progresso da cidade, o asfalto cobre o antigo chão de terra, e os arranha-céus, tão aclamados pelo discurso elogioso do crescimento urbano de São Paulo, são aqui um empecilho para que se veja a luz da lua.

É preciso destacar, ainda no samba “Tradição”, paradoxalmente, o lamento da transformação da cidade convivendo com o otimismo do convite lançado pelo refrão: “Quem nunca viu o samba amanhecer/Vai no Bexiga pra ver”. Assim, embora a cidade tenha sofrido as transformações tantas elencadas na estrofe do samba, os versos finais apontam para outra perspectiva: “Mas o Vai-Vai está firme no pedaço/É tradição e o samba continua”. A tradição do Vai-Vai é destacada como mantenedora da continuidade do samba, ainda que a letra evoque a saudade da Saracura e a lembrança do cordão. Interessante é a opção pela concordância “o [cordão] Vai-Vai” em lugar de “a [escola de samba] Vai-Vai”, optando por referenciar o modelo dos cortejos carnavalescos paulistanos, ainda que na época da gravação desse samba o cordão Vai-Vai já tivesse se transformado em escola de samba, processo que se deu já em 1972.

Também o samba-enredo “São Paulo de Ontem, São Paulo de Hoje”, de autoria de Toniquinho Batuqueiro e Evaristo de Carvalho, tem como tema a cidade de São Paulo e o processo de urbanização que se intensifica no decorrer do século XX. “São Paulo de Ontem, São Paulo de Hoje”, samba-enredo composto para a escola Unidos de Vila Maria para o carnaval de 1972, recorda com saudade a cidade dos tempos idos. Tempos da São Paulo de início do século, a cidade do bonde e do lampião de gás. Tempos distantes da luz de mercúrio e do metrô. As transformações do espaço urbano, aqui, são novamente entoadas com sentimento e saudosismo:

São Paulo, cinquenta anos atrás
 O bonde era puxado por animais
 Homens com varejões
 Para acender o lampião de gás
 Lampião de gás, lampião de gás
 Quanta saudade você me traz
 São Paulo cresceu, crescendo mudou
 Hoje seu progresso é de murmúrio
 Trocou o lampião de gás
 Pela luz de mercúrio
 E o velho bonde foi trocado por metrô

A longa exposição de sambas que trazem em seus versos a cidade transformada se justifica para demonstrar que, se, por um lado, as letras desses sambas reforçam algumas das imagens construídas em torno do ideal de trabalho e progresso, por outro lado, manifestam insatisfação com essa cidade-metrópole, onde não mais se reconheciam antigos laços e cuja transformação solapou os espaços informais onde o samba acontecia no início do século. Na bela imagem construída por Maria Izilda Santos de Matos, a cidade perdida de um tempo perdido é carregada de simbologias, lembranças e nostálgica memória, representação da dor causada pela perda dos vínculos afetivos que se desfazem nos territórios desfeitos pelo progresso:

O crescimento urbano era tenso de nostalgia, de uma cidade que não podia mais se recuperar, cujas memórias se alimentavam de lembranças vagas e telescópicas: quebra de valores tradicionais, destruição de vínculos afetivos, amizades, vizinhanças, cadeiras na calçada, serestas na garoa, feiras e festas, destruição de espaços e territórios (MATOS, 2001, p. 51).

É significativo pensar que, além da saudade e do descontentamento com os efeitos do progresso trazidos pelas letras dos sambas, também o recorrente discurso que defende o resgate do “samba típico” paulista vai em direção oposta à do discurso oficial da cidade, uma vez que volta suas atenções para as primeiras décadas do século XX, derradeiras décadas para esse samba regional paulista e para um estilo provinciano que a cidade mantinha. Portanto, ao eliminar os traços rurais que ainda permaneciam no cenário urbano, o processo de urbanização aos poucos acabou por extinguir os antigos espaços em que esse samba regional acontecia na cidade, gerando nos sambistas o desagrado que se vê manifesto muitas vezes na forma de canção. Na fala de Plínio Marcos que segue transcrita, é notável, mais uma vez, a noção de que o progresso age como desagregador das antigas reuniões em que se praticava o samba na cidade. Nas palavras de Bruna Prado, a narrativa de Plínio Marcos traz consigo a ideia do “progresso como desarticulador dos encontros dos sambistas” (PRADO, 2013, p. 65):

O Geraldão foi nesta toada de Largo da Banana, rolando fardo de algodão em carroceria de caminhão e aprendendo as mumunhas e as catimbas do samba, **até que o progresso entrou na parada e acabou com o recreio**, onde o pessoal das quebradas do mundaréu relaxava as broncas juntadas no dia a dia (MARCOS, 1974, faixa 2).

Ao apresentar a cidade de São Paulo de metade do século, cenário e inspiração dos versos de Adoniran Barbosa, o historiador Francisco Rocha levanta uma importante reflexão ao mencionar que a cidade voltada para o futuro não deixa vestígios para reminiscências do

passado. Em suas palavras, o espaço da cidade “não se oferece como suporte do passado e das lembranças, pois está voltado para o futuro, o progresso, num contínuo processo de transformação” (ROCHA, 2002, p. 36). É possível aventar que tanto a memória desse passado evocado nos versos dos sambas quanto as narrativas que constroem uma memória para o samba paulista – que têm como ponto de partida seu passado rural – poderiam ser compreendidas como uma tentativa de preencher a lacuna deixada por uma cidade constantemente transformada pela “picareta do progresso”.

1.2 “O povo paulista também sabe sambar”: impressões e depoimentos dos sambistas em defesa da diferença entre o samba paulista e o carioca

Isso posto, há que se mencionar que as imagens do progresso, da velocidade, do trabalho, indissociadas da própria feição da capital paulista, contribuirão para atribuir ao paulistano o estereótipo do trabalhador grave e sisudo, cujo reverso seria o malandro carioca. A pesquisadora Monica Pimenta Velloso localiza a base desse antagonismo na disputa pela hegemonia nacional entre esses dois importantes centros políticos e culturais. A polêmica é antiga e remonta o início do século XX com os debates entre Euclides da Cunha e Lima Barreto em torno da disputa entre Rio de Janeiro e São Paulo pela hegemonia da nação. Euclides defende a hegemonia paulista, “sede da civilização mameluca dos bandeirantes”, enquanto Lima Barreto argumenta que a sociedade mestiça do Rio garantiria a homogeneidade étnica do Brasil (VELLOSO, 2002, p. 85).

Os modernistas de 1922 retomam a questão. Divididos em seus projetos de busca de uma singularidade brasileira, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado, Menotti Del Picchia formam o chamado grupo “verde-amarelo”, vertente conservadora do modernismo, e apontam o regional como saída para o impasse nacional. Nessa perspectiva, São Paulo representa para o grupo a matriz da nação, dada sua singularidade geográfica que permitiu que a saga bandeirante adentrasse e desbravasse o interior do país. Para esse grupo modernista, o Rio de Janeiro e sua posição litorânea seriam propícios ao ócio e à improdutividade:

O traço característico, atribuído ao carioca, é o seu ‘instinto de navegação’, que o faria debruçar-se saudoso no cais, sempre em busca de novos horizontes. [...] Facilmente atraído pela aventura e pelas novidades, o carioca se caracteriza pelo desinteresse econômico. [...] O oposto desse perfil é, naturalmente, encarnado pelo paulista. Homem pragmático, desconfia das novidades estrangeiras. É mais guardião, conservador e ordeiro (VELLOSO, 2002, p. 89).

Os paulistas, cujo “espírito conservador, sobriedade e tenacidade” lhes teria proporcionado a capacidade de “se precaver contra os sortilégios estrangeiros”, se mostrariam mais aptos e merecedores do “espírito mais intenso da brasilidade”: “É por isso que cabe a São Paulo exercer o papel de guardião das verdadeiras tradições brasileiras, assumindo a vanguarda no conjunto nacional” (VELLOSO, 1993, p. 13).

O processo de metropolização de São Paulo, que já em meados do século atingia proporções inimaginadas – associado não apenas às festividades do IV Centenário paulistano como também aos altos investimentos culturais promovidos pelas elites paulistanas –, proporcionará um recrudescimento dessa afirmação hegemônica da cidade no panorama nacional. O intensivo aumento populacional da capital paulistana começa nos anos 1920, quando o índice de crescimento demográfico é de 241%, ao passo que o crescimento demográfico do Rio de Janeiro marca nesse mesmo período 167%. No decorrer das décadas de 1930, 40 e 50, esse crescimento se intensifica e em 1954 a população paulistana finalmente ultrapassa a capital federal. Ao trazer esses dados em uma tabela comparativa, Araújo Filho comenta que a população paulistana entrou na casa dos dois milhões já entre as décadas de 1940 e 1950, “num crescimento que a cidade do Rio de Janeiro – sua mais séria rival no terreno demográfico – não conseguiu acompanhar [...]” (ARAÚJO FILHO, 1958, p. 169).

Assim como o Rio de Janeiro é referência para São Paulo nessa disputa pela hegemonia política, é também referência do ponto de vista cultural, de modo geral, e musical, de modo particular, visto que o Rio concentra uma eminente atividade musical desde o século XIX, abrigando os primeiros teatros, entre os quais o “Real Teatro de São João”, inaugurado em outubro de 1813 e, segundo Paulo Castagna, “o primeiro teatro brasileiro de grande porte” (CASTAGNA, 2003, p. 2) e o primeiro conservatório brasileiro, o “Imperial Conservatório de Música”, de 1848. Também na esfera da música popular, o Rio de Janeiro desempenhou um papel fundamental no processo de construção e consolidação de nossas tradições musicais:

Cidade de encontros e de mediações culturais altamente complexas, o Rio forjou, ao longo do século XIX e XX, boa parte das nossas formas musicais urbanas. [...] Até os anos 50 do século XX, o Rio de Janeiro foi o ponto de encontro de materiais e estilos musicais diversos, além de sediar boa parte das agências econômicas responsáveis pela formatação e distribuição do produto musical (casas de edição, gravadoras, empresas de radiofonia) (NAPOLITANO, 2005a, p. 39-40).

Se, no campo do teatro, a mais expressiva parcela da produção do país se manteve na cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século, a fundação do TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, (1948) em São Paulo transfere a cidade para a posição “dianteira no campo teatral,

antes radicado no Rio de Janeiro” (ARRUDA, 2001, p. 120). Tanto a criação do TBC quanto da Cia Cinematográfica Vera Cruz (1949) proporcionam uma transformação na maneira amadorística como essas artes eram realizadas em São Paulo, marcando o início de sua profissionalização na cidade da metade do século. Também com relação à pintura, Sérgio Milliet compara e estabelece as diferenças. Enquanto no Rio de Janeiro há maior interesse de mercado pela pintura, há em São Paulo interesse cultural pelo debate e pelo tema, tendo ainda a cidade ampliado seu consumo cultural a partir da metade do século XX (ARRUDA, 2001, p. 128): “No Rio não se tem uma ideia exata do interesse que há em São Paulo pela pintura. Interesse somente intelectual, porquanto a cidade é um péssimo mercado, mas interesse capaz de manter cheias as salas de conferências e provocar debates ‘esquentados’” (MILLIET, 1981, Apud ARRUDA, 2001, p. 329).

Foi também no Rio de Janeiro que os sambistas primeiramente passaram das ruas para as rádios e gravadoras, e que o samba se tornou, de música folclórica, música urbana, deixando a oralidade de sua difusão e o improvisado de seu processo composicional para circular e se fixar registrado em gravações. E foi esse modelo de samba urbano que a partir da década de 1930 “deixou de ser apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a ‘significar’ a própria ideia de brasilidade” (NAPOLITANO, 2007, p. 23). Para mencionar novamente o historiador Marcos Napolitano: “Dada a influência cultural e comercial da capital do país, o samba deixou de ser apenas carioca, para se tornar ‘brasileiro’ [...]” (NAPOLITANO, 2007, p. 31). Em seu estudo voltado para as transformações sofridas pelo samba carioca a partir da década de 1930, Carlos Sandroni aponta o paradigma do samba do Estácio como o modelo daquele que veio a ser considerado “o samba carioca por excelência” (SANDRONI, 2001, p. 15).

Assim como as comparações com o Rio de Janeiro são uma constante nas reflexões que envolvem a cultura paulistana, também a comparação entre Rio e São Paulo no universo do samba é polêmica antiga. Sustentando a “investidura da ‘autenticidade’”, para aludir a uma expressão de Dmitri Cerboncini Fernandes (2010, p. 10), o samba carioca, parâmetro da legitimidade no cenário musical nacional, será abundantemente evocado nos discursos de sambistas paulistanos. Em um samba muito conhecido, “Feitiço da Vila”, Noel Rosa associa: “São Paulo dá café, Minas dá leite e a Vila Isabel dá samba”. O samba, de 1934, foi feito em parceria com Osvaldo Gogliano, o Vadico, que, digno de nota, é paulistano. Aqui, a repetida imagem da São Paulo do trabalho volta a ser reafirmada, associada ao café – produto que desencadeou o processo de desenvolvimento da cidade e empregou muitos trabalhadores

desde meados do século XIX e primeiras décadas do século XX –, enquanto o Rio de Janeiro é associado ao samba do bairro de Vila Isabel.

No jornal *Folha da Noite* de 8 de janeiro de 1937, assim um artigo se manifesta ao tratar das músicas de carnaval em São Paulo:

paulista quando se mette a escrever samba ou marchas, ‘não consegue esquecer’ que é filho da ‘terra do café’, nem que vive à margem do arroio do Ipiranga, nem a epopéia de 32, nem Borba Gato, nem Paes Leme etc. Ora, [...] um samba carnavalesco deve ser, como é no Rio, uma gostosa exaltação das coisas frívolas da vida” (Folha da Noite, 1937, p. 2, Apud CISCATI, 2000, p. 82).

Novamente a cidade de São Paulo é vinculada ao epíteto de “terra do café”, ao grito do Ipiranga, aos bandeirantes como Borba Gato e Paes Leme e à Revolução Constitucionalista de 1932. Tais ícones, que, como já discutido, são amplamente mencionados em canções, panfletos comemorativos e publicidades, são aqui referidos de maneira crítica. Critica-se o fato de os sambas e marchas compostos em São Paulo trazerem essas evocações de sua história oficial, e se censura o compositor paulista por não se despegar dos símbolos sobremaneira reiterados pelo discurso oficial da cidade. Tal posicionamento significa não apenas delimitar o universo temático “aceitável” no samba, mas também evidenciar o Rio de Janeiro como elemento de comparação, que ao trazer para o samba a “gostosa exaltação das coisas frívolas da vida” serviria como modelo para inspiração dos sambistas de São Paulo. A cidade do trabalho e do progresso enfrenta, pois, uma dificuldade em se assegurar nas esferas da cultura popular e do entretenimento. Em um pequeno artigo publicado no jornal *Movimento* e dedicado ao lançamento do segundo LP de Adoniran Barbosa, em 1975, José Miguel Wisnik, em elogio ao compositor, menciona a maior artimanha do sambista que pretendesse falar em malandragem na cidade do progresso: “Em São Paulo, onde Adoniran sempre escutou falar em ‘progresso’, a defesa da malandragem exige uma malícia redobrada, que não lhe falta [...]” (1975, p. 25).

A discussão em torno do dualismo entre paulistas e cariocas é tema corriqueiro entre sambistas e apreciadores do samba, e os velhos estereótipos do malandro e boêmio carioca versus o trabalhador e austero paulista são repetidamente retomados. Em depoimento concedido à autora Márcia Regina Ciscati, o morador do bairro do Belenzinho, Seu Francisco (comerciante de material funerário e contemporâneo de Germano Mathias), de maneira bastante informal assim se expressa a esse respeito: “em matéria de samba eu acho o carioca número um, o carioca não quer saber de nada, tem no sangue já o samba, carioca é muito folgado, paulista não, é mais sério” (CISCATI, 2000, p. 81). Nesse depoimento, declara sua

preferência pelo samba carioca, associando essa primazia do carioca à sua natureza malemolente, como se o samba lhe fosse inerente.

Pensando nos discursos que defendem para São Paulo a presença viva do samba, boemia e malandragem, os sambistas visam estabelecer uma imagem avessa àquela que associa São Paulo e trabalho, todavia, no empenho em afincar a tese de que o samba de São Paulo não é o mesmo samba do Rio, empreendem um esforço de criação de outro referencial, distanciando-se, dessa maneira, do universo da boemia carioca. Nesse sentido, é expressiva a observação de Márcia Regina Ciscati em seu trabalho sobre a malandragem paulistana:

No pulsar do vertiginoso metamorfoseamento da metrópole, o universo abrigador da malandragem e boemia paulistana congrega uma diversidade de tipos pertencentes a uma memória da cidade, memória esta que não se coaduna exatamente com a imagem cristalizada da “terra do trabalho” e nem com o protótipo glamoroso da “malandragem carioca” (CISCATI, 2000, p. 45).

Sem alinhar-se com a ideia da “São Paulo do trabalho”, mas tampouco identificada com o modelo de boemia e de samba cariocas, a defesa de um samba particularmente paulista pode, então, ser pensada a partir de dois vieses que se completam. Por um lado, conforme já se disse, seria representativa como resposta à narrativa oficial da cidade, já que esse discurso traz uma tentativa de mostrar que, além das imagens do crescimento, trabalho e progresso com que a cidade é identificada, São Paulo também tem samba. Significativo é o depoimento de Plínio Marcos a esse respeito:

Quem é da oposição faz cascata contra São Paulo, diz: ‘São Paulo é tudo cimento, São Paulo só dá trabalhador, todo mundo quer trabalhar’... E não pode não, cê entende? A gente tem que descobrir a nossa cidade. No centro da cidade, nas ruas dos bancos, nesses negócios todos, aí negócio é negócio, é dinheiro correndo... Agora, nos caminhos esquisitos do roçado do bom Deus, amigo, tem macumba, tem samba, tem festa de povo, tem capoeira, tem todos os negócios, sabe? Aí que tá! (MELLO, 2007, parte I, 32’18).

Por outro lado, a narrativa do samba paulista se pontua na afirmação de uma diferença diante do referencial carioca, razão pela qual se nota empenhado esforço de criação de outro arcabouço histórico e musical para o gênero em São Paulo. Faz-se importante mencionar que esse embate entre Rio e São Paulo pela hegemonia nacional gerou, além dos mencionados estereótipos do paulista circunspecto versus o malandro carioca, outro amplamente difundido: a ideia de São Paulo “túmulo do samba” conforme consagrada e controvertida frase que o poeta Vinicius de Moraes teria proferido em defesa de Johnny Alf, que na época morava em

São Paulo³⁴. Na versão contada pelo próprio Vinícius, a malfadada frase tem como cenário uma boate em São Paulo onde o poeta estava assistindo a uma apresentação do Johnny Alf em meio a conversas em muito alta voz. Para defender o amigo, Vinicius teria advertido os desordeiros e, tendo sua contestação sido recebida com desdém pelo grupo já embriagado, acabou num momento furioso proferindo a polêmica frase³⁵. Quando recentemente Osvaldinho da Cuíca respondeu à afirmativa de Vinicius³⁶ com as seguintes ressentidas palavras, trouxe em foco uma queixa com relação ao pouco alcance das rádios paulistanas em comparação com as rádios cariocas:

A gente nem devia perder tempo com isso porque foi declaração de 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 o 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 (Depoimento concedido a MARQUES, 2006, p. 4-5, grifo nosso).³⁷

É interessante a análise feita pelo sociólogo Dmitri Fernandes, que identifica na frase de Vinicius o olhar ancorado na reconhecida tradição do samba no Rio de Janeiro:

não era nada difícil para um personagem do porte de um poeta bater em Adoniran e no samba de São Paulo naquele contexto: além de utilizar o polo legítimo da tradição como escoramento para sua afirmação e de estar posicionado no exato ponto geográfico do “berço” do samba, tanto Adoniran ainda não passava de um personagem com alto grau de indefinição no campo artístico de um modo em geral quanto realmente o samba de São Paulo não contava com a fonte inesgotável de justificativa e legitimidade como a do já armado e justificado samba nacional-carioca (FERNANDES, 2009, p. 215).

Fernandes chama a atenção para a possibilidade de entender essa afirmativa do poeta como “forte indício do início [...] de constituição de um novo domínio relativamente autônomo da

³⁴ Johnny Alf residiu e trabalhou em boates de São Paulo entre os anos 1955-1962.

³⁵ Em depoimento, o músico e parceiro de Vinicius, Toquinho, acrescenta que, na ocasião, um jornalista teria ouvido e tomado nota da frase, que se perpetuou, justificando assim o largo alcance tomado pela desdita expressão (depoimento disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=gRRhrErMgF4>).

³⁶ O epíteto de Vinicius para São Paulo se consagrou como um jargão e vem sendo repetido e rebatido ao longo das décadas que se seguiram ao episódio. Um samba composto por Leci Brandão e Reinaldo e interpretado por Leci Brandão em 1987 no álbum *Dignidade* (Copacabana Discos, LP) traz um diálogo direto com o poeta: “Poeta falou/Que São Paulo enterrou o samba/Que não tinha gente bamba/E não entendi por que/Fui à Barra Funda/Fui lá no Bexiga/Fui lá na Nenê/Me perdoa poeta, mas discordo de você”. E segue enunciando todos os consagrados baluartes do samba paulista.

³⁷ Em artigo, o sociólogo Dmitri Fernandes traz uma informação que invalida esse argumento de Osvaldinho: “Somando-se o fato de as rádios mais poderosas do Rio de Janeiro — como a Mairink Veiga e a Nacional — não conseguirem penetrar em território paulistano por conta das dificuldades apresentadas pela Serra do Mar, que cortava seus sinais, as estações paulistanas transmitiam quase que exclusivamente suas grades sem concorrência externa” (FERNANDES, 2009, p. 211).

música popular urbana em São Paulo” (2009, p. 215-216). Para mencionar outras de suas palavras: “Princípios de formação de parâmetros próprios de uma ‘dissidência’ de um samba relativamente independente em relação à ‘fonte’ carioca talvez já pudessem ser percebidos por Vinicius e demais agentes filiados àquele domínio” (FERNANDES, 2009, p. 215).

Além do posicionamento de Vinicius de Moraes com relação ao samba de São Paulo, em 1955, Dmitri Fernandes aponta ainda para outros críticos musicais a identificarem em São Paulo um tipo de samba “relativamente independente” da matriz carioca. Se a declaração de Vinicius pode ser pensada como o início desse processo, o lançamento do primeiro LP de Adoniran Barbosa em 1974 e as publicações e artigos que se escreveram por ocasião de seu lançamento indicam a afirmação de Adoniran no cenário musical nacional. É preciso destacar, no entanto, que Fernandes não menciona nenhum aspecto musical específico para ilustrar os referidos “parâmetros” independentes da matriz carioca. Ao identificar que músicos, críticos e pensadores da música no Rio de Janeiro “começavam a enxergar Adoniran através de características distintas das definidoras do samba carioca” (FERNANDES, 2009, p. 222), adianta que esses não estavam atentos à estrutura musical de seus sambas. Foram o sotaque italianado, a linguagem acaipirada e o assunto cotidiano da cidade que fizeram com que na análise de muitos o samba de Adoniran fosse identificado como o “típico” samba de São Paulo.

O samba de São Paulo encontra, destarte, através de Adoniran, um espaço de legitimidade, ainda que esse estatuto da “autenticidade” se dê em âmbito regional, sem disputar território com os genuínos representantes do samba nacional:

Os críticos a partir de então passam a avaliar a forma narrativa específica contida na linguagem utilizada por Adoniran, distinguindo-a como elemento definidor desse “novo” — porém velho — samba que “surgia”. [...] Podemos vislumbrar o início de um processo que esta crítica ajudaria a impulsionar, o da legitimação de uma nova posição no domínio do samba ou a possibilidade de existência de um samba “legítimo” em São Paulo (FERNANDES, 2009, p. 222).

O carioca Roberto Moura, jornalista e escritor, em artigo publicado no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro de setembro 1974 apresenta Adoniran como “um compositor essencialmente paulista” e destaca igualmente aspectos da sua linguagem – “linguagem mestiça dos imigrantes [...] e dos nativos” – (e não aspectos musicais) para justificar o epíteto que lhe confere:

Seus arquétipos, sua maneira de elaborar as frases, tudo em Adoniran remete diretamente para a linguagem mestiça dos imigrantes italianos, japoneses e

portugueses (principalmente) e dos nativos que absorviam como podiam as novas formas de linguagem. Nesse sentido, **Adoniran é um compositor essencialmente paulista** — mesmo que isso contrarie alguns críticos que preferem a gratuidade de definições como ‘o mais carioca sambista de São Paulo’. Mentira: ele é o mais paulista de todos os sambistas (MOURA, 1974, apud CAMPOS JÚNIOR, 2010, p. 482, grifo nosso).

O jornalista José Ramos Tinhorão retrata Adoniran Barbosa como “o que há de mais puro em sabor paulistano” (TINHORÃO, 1974, Apud CAMPOS JÚNIOR, 2010, p. 484). O crítico atribui, quiçá, ao seu “excesso de regionalismo” – mais uma vez definido apenas em termos de linguagem, sem qualquer referência a elementos musicais – considerando que o alcance e reconhecimento que o trabalho do sambista teve em âmbito nacional não fez jus aos seus merecimentos:

Talvez por esse excesso de regionalismo — as letras dos sambas de São Paulo são escritas num jargão praticamente exclusivo de negros e mestiços paulistanos democraticamente identificados com descendentes de antigos imigrantes italianos — o grande compositor paulista não tenha conseguido atingir o justo reconhecimento nacional de seu trabalho (TINHORÃO, 1974, Apud CAMPOS JÚNIOR, 2010, p. 483).

Também para muitos paulistanos a imagem de Adoniran é imediatamente evocada quando se fala em samba típico da cidade. Assim diz Paulo Vanzolini: “O samba de São Paulo é o de Adoniran Barbosa. Não tem malandragem nas letras, tampouco sotaque de Pirapora. É urbano, sotaque do Bexiga, italianado” (Depoimento concedido a CARDOSO, 2008). Importa, de toda forma, reconhecer que o samba de São Paulo adquiria na década de 1970, e em especial em virtude de Adoniran, um lugar proeminente na cena musical brasileira. O lançamento de segundo LP, já em 1975, recebeu em contracapa meritório texto de Antonio Candido, o que conferiu ao sambista “a chancela de um intelectual ético de peso”, permitindo que seu trabalho alcançasse a “consagração final no pólo ‘autêntico’ da música popular urbana” (FERNANDES, 2010, p. 242): “Da mistura, que é o sal da nossa terra, Adoniran colheu a flor e produziu uma obra radicalmente brasileira [...]. A sua poesia e a sua música são ao mesmo tempo brasileiras em geral e paulistanas em particular”. Ainda assim, a questão “nacional versus regional” mantém dividido o debate e desloca a produção paulistana para um gueto. Para além da diferença no sotaque das letras – principal elemento apontado no samba de Adoniran para qualificá-lo como particularmente paulista –, outras diferenças entre o samba do Rio de Janeiro e o de São Paulo são apresentadas de um ponto de vista não musical por sambistas paulistanos.

Talvez em virtude da dimensão que a “rixa” entre paulistas e cariocas adquiriu quando o assunto é samba, mesmo os sambistas que não estão empenhados na defesa de um samba autêntico de São Paulo ou na afirmação de sua origem rural também acabam incorrendo numa diferenciação entre as esferas paulista e carioca, seja com relação ao tipo de seus sambas, seja com relação ao universo musical que envolve o samba nessas duas cidades. Embora não note diferença entre os padrões de samba no Rio e em São Paulo, Alberto Alves da Silva, conhecido como Seu Nenê da Vila Matilde, aponta, no entanto, uma diferença com relação ao tratamento que se dá ao samba no Rio de Janeiro: “Samba é samba em qualquer lugar. A diferença é o dinheiro. Os sambistas de lá nasceram com o bumbum pra lua. Aqui, não. Os políticos tiram dinheiro da gente e os caras que compram as escolas [de samba] são tudo brancão ruim de samba” (Depoimento concedido a CARDOSO, 2008). Por sua vivência nas escolas de samba, quando fala em samba Seu Nenê está se referindo ao gênero, de maneira muito específica, tal como desenvolvido nesse universo do carnaval. Para ele, o samba não é musicalmente distinto, mas a política que envolve a organização e financiamento dos eventos carnavalescos é o elemento de discrepância entre Rio e São Paulo.

A constante comparação entre os modelos carnavalescos paulista e carioca ganha uma dimensão ainda maior depois que o padrão carioca é adotado em São Paulo. Em uma matéria publicada na revista *Realidade*, em 1972, o jornalista e sambista carioca Jangada³⁸ recolhe alguns depoimentos de sambistas e dirigentes de escolas de samba questionados sobre as escolas paulistas estarem se igualando às cariocas. Perguntados sobre um prazo estimado para que as escolas paulistas se equiparem às cariocas, Talismã (sambista carioca que chega a São Paulo em 1958) faz a estimativa de dez anos e Evaristo de Carvalho (presidente da Federação das Escolas de Samba de São Paulo) almeja o período de três anos. Geraldo Filme, diante do tema proposto, mostra a coerência com que o sambista defende seus argumentos desde antes mesmo da oficialização do folguedo paulistano em 1968, pontuando com a mesma convicção a ideia de que o samba paulista é distinto do carioca em razão de sua ruralidade: “Muita coisa tem que ser mudada para que possamos nos comparar ao Rio. Acima e antes de tudo, temos que definir o que queremos fazer: samba rural (paulista) ou samba jogado (carioca). Pessoalmente, sou a favor de seguirmos a linha rural” (Depoimento

³⁸ Nas palavras do dramaturgo Plínio Marcos: “[Jangada] Chegou dizendo que São Paulo não dava samba, arrumou muitos atritos, mas acabou indo ver o samba da Paulicéia de perto. Gostou de alguma coisa, de outras não, mas entrou em tudo. Não vai mais embora. É uma figura folclórica, briga por qualquer coisinha, mas é uma alma boa que não vacila em ajudar sambistas e escolas de samba pequenas. Não tem preço a contribuição que o Jangada vem dando ao samba aqui em São Paulo.” (MARCOS, 1976). Nas palavras de Sérgio Cabral, Jangada teria sido “um dos grandes responsáveis pela evolução do samba paulista, tanto pela divulgação que tem feito como pela experiência que levou como sambista” (CABRAL, 1974, p. 148).

concedido a JANGADA, 1972, p. 54). Na mesma matéria publicada nessa edição da revista *Realidade*, Jangada comenta sobre as diferenças que identifica entre os universos do samba no carnaval do Rio de Janeiro e de São Paulo, elencando o ritmo, a organização das escolas e a dificuldade na formação de compositores como disparidades entre ambos os carnavais:

Quanto ao ritmo, o samba paulista é bem diferente do carioca. Mas onde tudo se torna inconciliável é na parte referente à organização das escolas. Mal ou bem, as cariocas têm suas quadras e ensaiam a maior parte do ano. Apenas duas ou três escolas paulistas têm quadras. As escolas cariocas cantam seus próprios sambas de quadras. As escolas paulistas cantam em seus ensaios sambas-enredos cariocas ou sambas de rádio. Isso cria a primeira dificuldade para as escolas: não há formação de compositores. O problema é tão grave, que há compositores que fizeram sambas-enredos para mais de uma escola do mesmo grupo (JANGADA, 1972, p. 54).

Tanto no excerto do artigo acima transcrito quanto em seus depoimentos registrados no Laboratório de História Oral da Unicamp, por iniciativa da prof. Olga Von Simson, nota-se em Jangada um olhar crítico para os desfiles carnavalescos paulistanos em suas disparidades com o modelo carioca. O sambista conta, por exemplo, como sendo uma conquista sua o fato de ter conseguido “tirar do Lavapés” a “marcha batida” herdada dos cordões, lamenta a organização amadora das escolas de samba que “ainda hoje giram em torno do dono” e fala com orgulho de sua participação transformadora no samba de São Paulo: “aí em 1971 eu me meti na direção geral da escola de samba [Lavapés]. Fazer regulamentos, o diabo a quatro que nada disso existia em São Paulo. Vai perguntar pra qualquer um que vai dizer que quem fez tudo aqui fui eu” (Depoimento concedido em 1977, LAHO/CMU).

Sem participar do empenhado debate em torno da defesa de um samba puro paulista, Germano Mathias discorre a respeito da “picuinha” que se dá entre Rio e São Paulo com relação ao samba. Na opinião de Germano, “cariocas acham que só eles é que sabem fazer samba”, e fazem questão de apontar algum ponto a ser criticado quando se trata de samba feito por paulistas:

Existe uma certa picuinha entre São Paulo e Rio com relação a samba. Os cariocas acham que só eles é que sabem fazer samba, o paulista não sabe. E você vê como que é as escolas de samba aqui que faz frente a eles. Se não ganha, empata. [...] Teve sambista do Rio de Janeiro que falam bem de mim, mas tem outros que... [simulando o comentário que alguns sambistas fariam sobre ele no RJ] “Ah, Germano Mathias é um sambista de São Paulo, diz que ele é o melhor de São Paulo e tal... É, ele canta legalzinho, tal, tem um bom acompanhamento, mas se não fosse aquele sotaque italiano...” Eles sempre têm que dar uma... uma carcada na gente, né? (Depoimento concedido à autora em 22/10/2011).

Interessante é que, mesmo Germano Mathias – sambista que gravou discos e conheceu a fama na década de 1950, e que foi também um dos poucos sambistas de São Paulo a conseguir reconhecimento em terras cariocas – deixa resvalar essa impressão de que ser paulista provoca a implicância dos cariocas.

Outros sambistas em São Paulo partilham dessa sensação, trazendo em seus depoimentos um ressentimento por se sentirem preteridos no universo do samba pelo fato de serem paulistas. Em diferentes momentos, na fala de Toniquinho Batuqueiro, um dos defensores de um samba tradicional paulista de origem interiorana, nota-se sua resignação diante da necessidade de se vincular ao Rio de Janeiro para que o compositor paulista obtivesse êxito: “Espaço tinha pra eles. Nós ficava na porta. Trabalhava na rádio... vendendo pipoca [risos]” (MELLO, 2007, parte III, 10’46). O fato de ser respeitado no Rio de Janeiro era motivo de orgulho para muitos sambistas de São Paulo. Germano Mathias sempre se mostra vaidoso pelo reconhecimento conferido pelo público e mercado cariocas a seu trabalho musical, o que o leva a notáveis exageros em seus depoimentos frequentemente marcados pelo aspecto autobiográfico: “Eu no Rio de Janeiro sou o único sambista realmente de São Paulo que tem... que tem muito respeito no Rio, viu?” (Depoimento concedido à autora em 22/10/2011). Também Fernando Penteado, em Depoimento concedido a Bruna Prado, denota certo recalque ou necessidade de afirmação diante do Rio de Janeiro: “O samba não tem fronteira. Eu não sou um grande compositor, mas de vez em quando eu faço algumas coisas, pra mostrar pro Rio que eu também sei fazer” (Depoimento concedido em 2012. PRADO, 2013, p. 70).

É também recorrente nos depoimentos dos sambistas de São Paulo a comparação da estrutura destinada aos desfiles carnavalescos, e nessa analogia acaba-se tantas vezes privilegiando a tradição carnavalesca do Rio de Janeiro em detrimento da festa paulista. É esse, por exemplo, o teor da nota publicada pelo jornal *Correio Paulistano* de 29 de dezembro de 1935, que acompanhando o último ensaio geral da escola de samba Primeira de São Paulo, considerou “natural que não podíamos encontrar ali uma demonstração igual à do ‘terreiro’ soberano carioca” (Apud URBANO, 2006, p. 110). Sem entrar nessa comparação dos méritos de uma e outra manifestação carnavalesca, Seu Albertino, nascido em 1947 e atuante na escola Nenê da Vila Matilde, assim discorre sobre as diferenças entre os desfiles carnavalescos de São Paulo e do Rio de Janeiro em 1972, período em que a oficialização do carnaval já havia padronizado os cortejos:

Em 72 a diferença era gritante. Aqui, a gente desfilava no Vale do Anhangabaú. Já no Rio de Janeiro tinha uma passarela do samba, gente para caramba. Então, a diferença era gritante: televisão, o samba era diferente, tinha mais componentes, e continua tendo essa diferença até hoje (Depoimento concedido a GOMES, 2010, p. 168).

Ainda referente à comparação da estrutura carnavalesca entre Rio e São Paulo, cabe mencionar o depoimento do sambista Zé Maria, da escola de samba Unidos do Peruche, contando sobre sua ida ao Rio de Janeiro em 1975 e sua chegada à Portela: “No Rio de Janeiro não é como São Paulo, lá a coisa é pegada mesmo, de vida ou de morte. Também com aquele dinheirão que eles ganham tem que ser mesmo por aí” (Depoimento concedido a GOMES, 2010, p. 61).

Embora datadas do final dos anos 1930, também merecem menção as observações de Mário de Andrade, em seu já mencionado artigo sobre “O samba rural paulista”, que já explicitam algumas comparações mais especificamente musicais entre os sambas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em dado momento, Mário de Andrade denota a comparação entre o samba ouvido na Rangel Pestana e o samba carioca, destacando que nessa esquina paulistana “roncava um samba grosso”, em tudo divergente dos sambas cariocas costumeiramente executados durante o carnaval:

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 desfastio de amator. E continuei meu carnaval (ANDRADE, 1975, p. 145, grifo nosso).

Na década de 1950, o folclorista Brasília Itiberê, em depoimento transcrito a seguir, relata com riqueza de detalhes suas impressões a respeito do carnaval presenciado em São Paulo. A comparação com o carnaval carioca está entre suas análises, que apontam para a “série de inovações” notadas no festejo paulistano, entre as quais estão o uso de “vários instrumentos de percussão que não são usados nas escolas do Rio”. O folclorista segue referindo a considerável mudança pela qual o carnaval de São Paulo teria passado nos últimos trinta anos. Interessante, ainda, é a associação feita entre o andamento “aceleradíssimo” identificado como uma das variedades rítmicas mencionadas e a “vida vertiginosa de São Paulo”:

Confesso que tive enorme surpresa com o carnaval de São Paulo, que eu não via há quase 30 anos. Lembrava-me vagamente do Carnaval do Brás, com o corso. Hoje, a coisa mudou muito. Vi muita coisa curiosa, sobretudo nas escolas de samba, que são de criação recente e me parecem variantes da escola de samba carioca. Mas, as

paulistas já apresentam uma série de inovações: o clássico baliza foi suprimido e substituído por um dois balizas isolados, que fazem a coreografia feita com um prato que é jogado no tempo fraco e nos dá a impressão de um gongo; **vários instrumentos de percussão que não são usados nas escolas do Rio**, etc.; Nas escolas de S. Paulo, dá-se maior importância ao ritmo e, portanto, à bateria (...) e em consequência a parte melódica é relegada a um plano secundário. (...) **Quanto ao ritmo, observei uma diversidade entre o carioca e o paulista**. Enquanto no Rio há uma só espécie de ritmo de samba, mais ou menos lento, em S. Paulo os blocos e escolas adotam 3 variedades rítmicas: uma que se aproxima do carioca; outro aceleradíssimo, que parece caracterizar a psicologia da vida vertiginosa de São Paulo; e o terceiro, mais complicado, recordando os usados por Stravinsky na Sagração da Primavera (ITIBERÊ, 1957, Apud SILVA, 2011, p. 67-68).

Buscando fundamentar musicalmente a ideia da divergência rítmica entre os sambas do Rio e de São Paulo, alguns sambistas enfatizam a existência de uma particularidade na execução do samba paulista, mas o fazem muitas vezes de maneira vaga, sem precisar elementos propriamente musicais ou apontar em que consiste sua diferente batida. Assim, por exemplo, Toniquinho Batuqueiro, ao contar de suas passagens pelo Rio de Janeiro em 1945 e novamente em 1950, para trabalhar numa demolição, comenta a respeito de sua participação em rodas de samba:

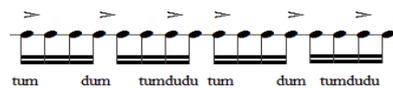
Não, no Rio sou devagar. Eu não ia entrar na roda, no embalo daqueles caras. Eles tinham um embalo diferente. [...] Não sabia o que estava acontecendo, queria pegar o sistema de lá. **É o mesmo samba, mas a batida do Rio era diferente de São Paulo** (Depoimento concedido a GOMES, 2010, p. 61).

O sambista nota uma diferença, mas não indica precisamente as razões que o levam a destacá-la, e esse caráter intuitivo está constantemente presente na fala de Toniquinho em todas as diversas ocasiões e registros consultados. Em outro momento, por exemplo, Toniquinho retoma a questão e novamente menciona de maneira pouco elucidativa as razões para uma suposta diferença regional: “O nosso samba daqui fica mais bonito que o samba deles [cariocas]. Eu acho, sempre preguei... Não só acho como preguei que o samba é regional” (Depoimento extraído de *Toniquinho Batuqueiro, Histórias do Samba Paulista*, 2010, 8’05). Também o sambista Talismã reconhece diferença entre os ritmos carnavalescos sem, no entanto, precisá-la: “É alguma coisa referente ao ritmo, que não sei definir bem o que seja” (Apud JANGADA, 1972, p. 54).

Osvaldinho da Cuíca, sambista emblemático nessa construção discursiva em torno do samba paulista, procura fundamentar a defesa da peculiaridade do samba de São Paulo tanto em argumentos históricos quanto em argumentos mais propriamente musicais. Do ponto de vista especificamente musical, além de mencionar a instrumentação e outros diferenciais rítmicos, Osvaldinho apresenta em sua análise relações entre as rítmicas do samba e das

batidas de ponto do candomblé e da umbanda para fundamentar as diferenças entre o samba paulista e o carioca. Convém reforçar que a narrativa de Osvaldinho numerosas vezes recorre a afirmativas categóricas – e posicionamentos taxativos e por vezes controversos – em sua postura professoral diante de tema que ele defende com fervoroso envolvimento. Suas análises musicais aqui interessam não para serem confirmadas ou contestadas, mas, para explicitar parte importante no olhar lançado pelo sambista em sua narrativa do samba paulista:

No Rio teve uma forte presença do candomblé e uma pequena presença da umbanda. Que a umbanda é brasileira. [...] O candomblé não, o candomblé é africano. Embora ele seja mais rico, ele tem oito ritmos diferente ou nove, né, nas suas batidas diferenciadas, né, que foi influenciar as batidas no Rio de Janeiro [...]. Em São Paulo – que ninguém fala isso, estudioso nenhum fala, eles começam a buscar a linha do café e o diabo a quatro – então eu como sou percussionista desde moleque, pra mais de cinquenta anos, eu começo a perceber, né, onde que tá a batida, quem fez, quem não fez. [...] Então a umbanda aqui só tem uma batida e ela permaneceu até hoje no samba rural [bate com a mão na poltrona e marca com a voz]:



E isso gerou também – você vê o samba de Pirapora, é assim a batida do bumbo lá [...]. (Depoimento concedido à autora em 21/01/2012)

Com relação ao samba dos cortejos carnavalescos, é importante destacar que chega a ser consensual entre os sambistas paulistanos a ideia de que a base rítmica dos desfiles de São Paulo apresenta características próprias até que o modelo carioca seja adotado, conforme os depoimentos mencionados anteriormente já evidenciam. Seu Nenê da Vila Matilde, por exemplo, mesmo acreditando que samba “é tudo uma coisa só” (Depoimento concedido a CARDOSO, 2008), quando comenta a respeito das referências cariocas que traz para a capital paulista, deixa entrever uma suposta diferença entre o samba então praticado no Rio e em São Paulo:

Ouvi jongo numa igreja da Penha, passei pelas rodas da Lapa. **E fiquei apaixonado pela batida da Mangueira. A batida de caixa, o estilo do surdo, era tudo diferente.** [...] Mostrei para o Paulistinha, ele acrescentou o chocalho no meio da bateria. O pessoal do Peruche, da Vai-Vai ficou de boca aberta, escutavam de longe (Depoimento concedido a CARDOSO, 2008).

Já o sambista Geraldo Filme é mais específico na diferenciação que afirma perceber entre os dois modelos de samba. Referindo-se particularmente ao samba executado pelas baterias nos cortejos carnavalescos, procura fundamentar a diferença musical entre o samba paulista e o carioca partindo da instrumentação comumente utilizada em um e outro, e que garantiria ao

samba paulista o seu “peso” característico em contraste com o samba “leve” carioca. Quando lhe perguntam sobre a bateria nos desfiles carnavalescos paulistanos, ele diz:

Ô, uma bateria pesada. **A bateria... é a razão do samba de São Paulo ser pesado.** O samba de São Paulo tinha **muito surdo**, muita caixa, chocalho, aquelas coisa toda, entendeu? [...] Era um samba pesado. [...] **E ainda digo a eles sempre que não adianta a gente querer mudar, querer passar praquele esquema do samba balançado do Rio, porque o nosso é diferente. O nosso é mais valente.** Ele é mais valente, ele levanta o povo (Depoimento concedido em 1978. Acervo do LAHO/CMU).

Além da reprovação a que elementos importados do Rio de Janeiro sejam incorporados pelo samba de São Paulo, há nas palavras de Geraldo Filme acima referidas essa impressão muito comumente relatada de que o samba que ambientava os desfiles de São Paulo era um samba mais “pesado” (descrição que faz lembrar as palavras de Mário de Andrade a respeito do samba presenciado nos anos 30, quando diz ter ouvido roncar “um samba grosso”). Essa ideia seria, pois, sustentada com base no tipo de instrumentação que compunha as baterias das escolas em São Paulo, marcada pela presença, entre outros instrumentos, de surdos, caixas e bumbos.

O samba paulista é mais pesado, ele é mais valente. **Vem do batuque, na base de bumbo, caixas de guerra, repique, aquelas coisas todas, ganzás.** Sendo que o deles [samba carioca], é mais da origem do candomblé, é mais balançado. É mais balançado devido justamente aos instrumentos miúdos. Para a gente montar uma bateria aqui em São Paulo é um negócio gozado. Você chega lá: Fulano, o que você toca? Surdo, surdo, surdo, surdo... Entende? (Depoimento de Geraldo Filme concedido em 1980, apud BELO, 2008, p. 29, grifo nosso).

O percussionista e pesquisador Francisco de Assis Santana Mestrinel apresenta em sua dissertação de mestrado sobre a escola de samba Nenê de Vila Matilde a diferença entre as classificações que dividem os instrumentos de percussão em “leves” e “pesados”. De acordo com o percussionista, os instrumentos “leves” de uma bateria de escola de samba são idiofones e membranofones, “geralmente com afinação mais aguda”, enquanto que os pesados são membranofones “que mesclam afinações graves, médias e agudas”. Entre os exemplos de instrumentos leves estão a cuíca, tamborim, chocalho, pandeiro, agogô, reco-reco, prato-a-dois, frigideira e timbau. Os instrumentos pesados incluem surdo, caixa e repinique. (MESTRINEL, 2009, p. 102).

Quando, no final da década de 1960, o carioca Jangada chega a São Paulo, assim relata suas impressões acerca do que ouviu sendo executado nos desfiles paulistanos, reiterando as afirmações dos sambistas paulistanos em sua narrativa que confere ao samba

paulista aspecto “pesado”, resultando num samba “cuja característica principal é [mais] a marcação do que o balanço”:

E eu chego aqui por volta das dez, onze horas da noite de terça feira do carnaval de 1970. E ao atravessar a São João vindo lá da rodoviária para a Avenida Ipiranga com a Consolação que era onde eu morava [...]. Ao atravessar ali vi uma enorme bateria [...] e batia um **samba martelado**, batia um samba que eu não conhecia. [...]

O samba martelado é um samba que ainda se vê muito em São Paulo cuja **característica principal é [mais] a marcação** do que o balanço. Isso é herança dos cordões. É perfeitamente explicável porque os cordões foram a primeira grande tradição de desfile no carnaval de São Paulo. Eles vinham [desfilando] com marcha batida. Eram cordões que tinham caixas e surdos, então era uma marcha batida. Então o samba de São Paulo herdou isso [...] (Depoimento de Jangada concedido em 1977. LAHO/CMU).

Em outra ocasião Jangada já havia se pronunciado a respeito do caráter pesado das baterias paulistanas, justificando o aspecto pesado não apenas em razão do tipo e número de instrumentos, mas também da disposição dos instrumentos na bateria: “Muitos surdos, muitas caixas, tudo na frente da bateria. Atrás, uns poucos tamborins e chocalhos: é um ritmo pesado e sem balanço, todo voltado para a marcação” (JANGADA, 1972, p. 52). Chico Santana confirma que a disposição dos instrumentos nas escolas de samba paulistanas, trazendo o naipe dos tamborins atrás da bateria, se manteve até o final da década de 80. Essa disposição favoreceria, de acordo com o percussionista, o aspecto pesado do samba executado, já que os instrumentos graves ficam posicionados à frente, haja vista a pouca importância dada às miudezas, como o tamborim, por exemplo:

No fim da década de 1980 o naipe de tamborim passa a ser posicionado à frente da bateria. Joãozinho, antigo tamborinista matildense e dono da loja de instrumentos Redenção, numa conversa em seu estabelecimento, contou que antes o tamborim era visto como um instrumento pouco importante, “se alguém chegava pra tocar na bateria o mestre mandava tocar um tamborim lá atrás”. No entanto, o próprio Joãozinho, juntamente com Betão e Dartagnan (importantes tamborinistas da Nenê), estavam introduzindo em São Paulo a maneira carioca de virar o tamborim, que estava sendo desenvolvida a partir da bateria do Salgueiro (RJ). Eles acharam que era injusto o tamborim ficar no fundo da bateria e resolveram ir pra frente durante um ensaio. Mas o mestre e os diretores não queriam aceitar e houve uma discussão que culminou num embate físico. Finalmente o tamborim conseguiu se manter à frente da bateria e depois da Nenê outras escolas de São Paulo começaram a tocar o tamborim daquela forma, o chamado “toque carreteiro”, que é utilizado até hoje por todas as principais baterias paulistanas. Com o passar dos anos outros instrumentos leves acabaram se posicionando à frente da bateria (MESTRINEL, 2009, p. 134-135).

Como o próprio Jangada menciona, a instrumentação formada por caixas e surdos está presente nos desfiles dos cordões de São Paulo e, como logo adiante veremos, foi

mantida nos desfiles das escolas de samba no período que antecede o ano de 1968. Desde os últimos anos da década de 1940 e durante toda a década de 1950 muitos foram os cordões formados na cidade. Os cordões são agrupamentos carnavalescos que proliferaram na cidade a partir dos anos 1910, formados por homens e mulheres que percorriam as ruas da cidade na forma de um cortejo, acompanhados de um instrumental formado por pequenos conjuntos de choro – cordas e sopros – mais os instrumentos de percussão típicos do “samba rural” paulista: caixa, chocalho e bumbo. Osvaldinho da Cuíca assim se refere ao papel do bumbo nos cordões: “O cordão na minha época possuía no mínimo três bumbos, dois grandes atrás e um na frente mais no centro. O resto era surdo, caixa e outros, mas o mais fundamental era o bumbão [...] era muito pesado, batia menos nota.” (Apud URBANO, 2004, p. 151). Mestre Feijoada, último apitador do cordão Vai-Vai antes de essa função receber o nome de mestre de bateria, menciona que “O cordão não tem instrumento miúdo. O cordão é constituído [...] a bateria é constituída de zabumba, surdo, contra-surdo, caixa, caixa-rufó [...]” (Depoimento extraído de MELLO, 2007, Parte II, 20’34).

Desfilavam ao som de suas “marchas-sambadas”³⁹, composições feitas pelos próprios componentes do cordão. Além dos cordões, alguns agrupamentos nasceram em São Paulo já com o nome de escola de samba, como foi o caso da Escola de Samba Lavapés e mesmo da já mencionada Escola de Samba Nenê da Vila Matilde. Gradualmente, entusiasmados pelo modelo carioca, alguns blocos e cordões carnavalescos se tornam escolas de samba, em especial nos anos 1960. Apesar da permanência nas escolas de samba de grande parte do conjunto instrumental que animava os desfiles dos cordões, uma diferença musical marca uma importante distinção entre escola e cordão. Enquanto o cordão desfila ao som da “marcha-sambada”, a escola de samba desfila ao som dos sambas. A diferença mais fundamental entre o cordão e a escola de samba nesse período que antecede a oficialização dos desfiles de São Paulo é, portanto, o ritmo que acompanha o cortejo. Importante destacar que, no decorrer dos anos 1950, os próprios cordões passam, gradualmente, a adotar o samba como ritmo de seus desfiles. Segundo Inocêncio Tobias, a partir de 1955 o Camisa Verde introduz o samba em seu repertório nos desfiles, experiência que também foi adotada pelo Vai-Vai (apud MORAES, 1978, p. 61).

Ainda no que tange à atribuição do “peso”, como característica musical do samba paulista, vale acrescentar que a preservação de sua herança rural e negra é justificada pelo antropólogo e estudioso do samba paulista, Marcelo Manzatti, a partir da lógica africana de

³⁹ Conforme Geraldo Filme define de maneira bastante simples, nos desfiles animados pela marcha-sambada, “se cantava a marcha, mas a bateria era um samba” (Depoimento concedido em 1981, LAHO/CMU).

eleger como instrumentos solistas aqueles de timbre grave, diferentemente da lógica da música ocidental, que traz os instrumentos de timbre agudo como solistas: “O tocador de bumbo, ele obedece a uma lógica africana musical que é o instrumento grave ser o solista” (Depoimento extraído de MELLO, 2007, Parte I, 4’32).

Outra pesquisadora que avaliza o discurso da peculiaridade do samba paulista trazendo como fundamento seu aspecto pesado é Olga Von Simson, que em depoimento concedido a Solange Cavalcante, afirma: “A batida do samba de São Paulo é mais lenta, muito mais profunda, muito mais grave. A do Rio é mais rápida e leve. Um ouvido treinado permite saber quando uma escola de samba é de São Paulo ou do Rio de Janeiro pelo ritmo e pela profundidade do toque” (CAVALCANTE, 2003). O depoimento de Olga Von Simson, além de repetir o argumento que reforça o aspecto pesado do samba paulista, assegura a presença do caráter grave ainda atualmente nas baterias de escolas de samba de São Paulo. Embora declare não ser objetivo de seu livro debruçar-se sobre as diferenças entre o samba paulista e o carioca e ainda que não apresente fundamentação musical para sua afirmativa, o geógrafo Alessandro Dozena, em seu trabalho sobre as territorialidades do samba na cidade de São Paulo, sugere que “no tocante às variações rítmicas e aos instrumentos utilizados, deve-se atentar ao fato de que existem **características distintas na essência da musicalidade** do samba dos dois estados brasileiros” (DOZENA, 2011, p. 41, grifo nosso).

Outro aspecto musical indicado por depoentes como elemento diferencial entre os samba paulista e o carioca diz respeito ao seu andamento. Germano Mathias, embora não possa ser incluído no mesmo grupo de sambistas que endossam a tese de um samba particular para São Paulo, em diversas entrevistas acaba se posicionando quanto a essa questão, procurando identificar uma diferença musical entre o samba paulista e o carioca. Em uma de suas colocações, apresenta a ideia de que o samba paulista é mais rápido, mais ritmado que o samba carioca: “Meu negócio mesmo é o samba, samba ritmado. A diferença do samba carioca para o paulistano é isso, o samba paulistano é **ritmado**. Ele não é lento. O samba carioca é mais **cadenciado**” (Depoimento concedido a SEABRA, 2005, grifo nosso). Em outra ocasião, assim tenta novamente explicar a diferença:

O samba paulista é... ele é... **sincopado** e tem divisão marcante. [...] É diferente do carioca. Porque nós ainda cantamos o samba raiz e eles lá modificaram. O carioca modificou, ele canta... ele toca um samba... **intercalado**. Você pode ver, você põe um samba carioca, o acompanhamento tá... tá atravessado com quem canta, eles não cantam junto, você reparou? Não parece que o acompanhamento tá sempre no meio? (Depoimento concedido à autora em 22/10/2011).

Também José Jambo Filho, o Chiclé, que atuou como ritmista e presidente do Vai-Vai, alega que o samba paulista “é ligeiro e vem dos cordões, tem originalidade e muita percussão, ao contrário do samba que se faz no Rio de Janeiro que, aliás, ensaia uma assimilação tímida do que se faz em São Paulo” (Depoimento concedido a ÂNGELO, 1992a, p. 13). Quanto a isso, é relevante mencionar que o pesquisador Alberto Ikeda apresentou em artigo publicado no *Jornal da Tarde* de 29 de fevereiro de 1992 um interessante quadro comparativo dos andamentos das escolas de samba paulistas e cariocas entre as décadas de 1980 e 1990. Ainda que uma publicação em jornal não permita análises mais elaboradas e de grande profundidade, dado o limitado espaço e o público não específico a que se dedica, vale destacar seu posicionamento e intenção. O breve comparativo apresentado por Ikeda tem como base a média de pulsações por minuto (ppm) dos sambas-enredos dos desfiles. Pertinente, ainda, é a constatação de que teria havido uma gradual aceleração do andamento das escolas cariocas, diminuindo, ao longo dessas duas décadas estudadas a diferença de andamento entre os sambas executados no Rio e em São Paulo. Entre os possíveis fatores a contribuir para essa transformação estariam, de acordo com Ikeda, o “inchaço de participantes nas escolas” e a “regulamentação do tempo de desfile” (IKEDA, 1992b, p. 1). É dessa forma que a narrativa do gênero de origem rural, nascido dos batuques de negros nas cidades do interior paulista, contraditoriamente traz o aspecto pesado de sua instrumentação e a leveza de sua execução como respaldos para sua declarada peculiaridade. É da incumbência deste trabalho investigar esses argumentos repetidos pelos sambistas e referidos também por acadêmicos e entusiastas do samba não para dizer se estão corretos e em que medida encontram paralelo com a realidade, mas para entender de que elementos se compõe a narrativa que pretende para o samba de São Paulo uma particularidade regional e captar, ao menos em parte, o vasto alcance que essa memória para o samba paulista.

Embora a tônica da narrativa do samba paulista seja a lamentação diante da paulatina suplantação do modelo regional paulista diante do padrão carioca, vale sublinhar que, num primeiro momento, os próprios sambistas buscaram no Rio de Janeiro inspiração para seus desfiles carnavalescos e a própria oficialização foi por eles pretendida, em busca de apoio oficial para o carnaval. Essa construção negativa com relação à adoção do modelo carnavalesco carioca se deu, para a grande maioria dos sambistas, *a posteriori*, quando passam a ponderar os resultados da oficialização, lamentando a descaracterização que ela teria gerado. Nota-se em depoimentos de dirigentes dos primeiros cordões e escolas de samba de São Paulo, como Dionísio Barbosa ou Nenê da Vila Matilde, por exemplo, que a festa carioca teria sido a principal motivação para a criação de suas agremiações carnavalescas. Seu Nenê

da Vila Matilde – que em 1949 funda a escola de samba que leva seu nome e em 1956 viaja para o Rio de Janeiro, de onde traz nova inspiração para o carnaval paulistano – fala entusiasmado sobre suas impressões a respeito dos desfiles de escola de samba no Rio, comparando-os com os desfiles de São Paulo, e declara sua admiração pelos “primeiros carnavalescos”:

[Em São Paulo] Nem a escola canta na rua, e nem os caras cantam de volta. [...] Não é isso, é pra cantar junto. Então precisa pegar o modelo do Rio. Por isso eu sempre copio o Rio de Janeiro. Eles são os primeiros carnavalescos. Então dá gosto de você ir no Rio. Você vê a bateria comer lascado quando vem, e a plateia inteirinha tá cantando o samba (Depoimento de Seu Nenê da Vila Matilde concedido em 1981, LAHO/CMU).

Também Seu Livinho, um dos fundadores do cordão carnavalesco Vai-Vai, declara como o Rio de Janeiro serviu de molde para os desfiles de São Paulo, em especial nos primeiros tempos das escolas de samba:

Porque na época o sambista no Rio de Janeiro era muito mais que aqui. Era, agora não. Que agora que São Paulo tá comparando com o Rio de Janeiro. Mas os sambistas, antigamente, eram tudo de lá, os melhores sambistas saíam do Rio. Agora, São Paulo começou a copiar e hoje são tudo igual (Depoimento concedido em 1978, LAHO/CMU).

Madrinha Eunice, fundadora da Lavapés, primeira escola de samba de São Paulo (antes dela houve a Escola Primeira de São Paulo, mas cuja duração não ultrapassou dois anos), ao falar sobre suas idas ao Rio de Janeiro e sobre as ideias que isso trouxe para a fundação de sua escola de samba, declara: “vê como era a coisa e trazia pra São Paulo” (Depoimento de Madrinha Eunice concedido em 1977, LAHO/CMU). E mesmo Dionísio Barbosa, fundador do primeiro cordão – forma de folia considerada pelos sambistas como modelo tipicamente paulistano –, alega ter buscado no Rio de Janeiro alguma inspiração, quando lá esteve em 1910. Nessa ocasião, Dionísio conheceu os ranchos, forma de divertimento carnavalesco na cidade de início do século. De volta a São Paulo, quatro anos depois, criou o Grupo Carnavalesco Barra Funda⁴⁰, que ficou conhecido como Camisa Verde, primeiro cordão carnavalesco de São Paulo. Perguntado se teria trazido alguma ideia do Rio de Janeiro para a criação de seu cordão, Dionísio assim responde: “A ideia minha eu tirei de lá [...]. Não era nada de escola de samba, era de rancho” (Depoimento concedido em 1976, LAHO/CMU).

⁴⁰ “O grupo funcionou até 1940, sendo um dos mais famosos da época. Um dos ex-integrantes, Inocêncio Tobias (conhecido como Inocêncio Mulata por sair vestido de mulher no carnaval), refundaria esse cordão em 1952, sob o nome de Grêmio Recreativo Mocidade Camisa Verde e Branco, com sede na Conselheiro Brotero, onde residia com sua esposa, Cacilda da Costa, conhecida como Dona Sinhá” (SILVA et. al., 2004, p. 130).

O modelo da escola de samba, desde o início uma ideia importada do Rio de Janeiro, é, no entanto, apropriado pelos sambistas paulistas, que acabam imprimindo em suas escolas características muito semelhantes às que orientavam os desfiles dos cordões. A pesquisadora Olga Von Simson avalia que na década de 1950, cordões e escolas de samba “ainda tinham muito em comum em termos de criação cultural” (VON SIMSON, 2007, p. 118). Tanto do ponto de vista visual quanto musical a referência carioca foi fundamental para a formação das escolas de samba paulistanas, uma vez que os dirigentes das escolas de samba da cidade de então afirmam que suas escolas desfilam ao som do samba, e não da marcha-sambada que animava os desfiles dos cordões⁴¹. Mas, em linhas gerais, a organização dos desfiles paulistanos, seus elementos constitutivos e a própria instrumentação ainda eram respaldadas no modelo carnavalesco do cordão. Os elementos típicos dos desfiles de cordões, como a figura do baliza e a presença da corte, permanecem nos desfiles das escolas de samba da cidade até 1968, conforme indica, por exemplo, o depoimento de Pé Rachado “Na frente, naquele tempo, o Lavapés ainda usava baliza” ou o testemunho de Inocêncio Tobias, evidenciando certa insistência na manutenção desses elementos tradicionais dos cordões: “Até quem bateu muito para tirar esse Rei e Rainha de Escola fui eu [...]. Porque as escolas não têm que ter Rei, Rainha, têm que ter as personagens do enredo, né?” (apud MORAES, 1978, p. 57).

Também com relação à bateria das escolas de samba de São Paulo nessas décadas que antecedem a oficialização de seu carnaval, os instrumentos são ainda os mesmos utilizados pelos cordões. Enquanto no Rio de Janeiro os instrumentos de sopro foram eliminados dos desfiles das escolas já em 1933⁴², conforme consta no regulamento do concurso organizado pelo jornal *O Globo* e posteriormente no regulamento da União das Escolas de Samba, de 1934 (NAPOLITANO, 2007, p. 30), o uso de instrumentos de sopro nas escolas de samba de São Paulo permanece na maior parte das escolas até 1968. Seu Alcides Marcondes menciona a presença do trombone na Lavapés (apud MORAES, 1978, p. 53), Seu

⁴¹ A escola Lavapés trouxe algumas inovações para os desfiles de São Paulo como a opção pelo samba invés da marcha como gênero que acompanha os desfiles. “Outra novidade da escola de Madrinha Eunice foi a estruturação das alas. Por influência de Popô (compositor carioca que residia em São Paulo e com quem Eunice compôs alguns sambas), foram introduzidos na Lavapés alguns elementos típicos das escolas cariocas, como porta-bandeira, mestre-sala e comissão de frente” (SILVA, et al, 2004, p. 133), numa convivência de elementos típicos dos cordões com elementos oriundos do modelo das escolas de samba cariocas na Lavapés. A ala das baianas esteve presente nos desfiles da Lavapés ainda que sua obrigatoriedade só se fizesse com a oficialização do carnaval paulistano.

⁴² A proibição dos instrumentos de sopro nos desfiles cariocas marca uma diferença entre os desfiles dos ranchos e das escolas de samba, uma vez que os primeiros levavam instrumentos de sopro em seu cortejo. Já no caso da obrigatoriedade da ala das baianas, trazida nesse mesmo regulamento de 1933 e no posterior regulamento da UES de 1934, o que ocorre é uma assimilação de um dos elementos constituintes dos ranchos, incorporando a ala das baianas aos desfiles das escolas de samba.

Livinho do Vai-Vai fala dos clarins, que abriam os desfiles, e também do trombone de vara e do clarinete (depoimento concedido em 1981, LAHO/CMU) e Pé Rachado se refere também ao trombone como instrumento tocado nos desfiles da escola Brinco de Ouro (MORAES, 1978, p. 54). Há referências também ao clarim e ao saxofone (ou trombone) nos desfiles do Campos Elíseos (Jornal *A Gazeta*, 1958, apud MORAES, 1978, p. 27).

Juntamente à referida instrumentação “pesada” mantida nos desfiles carnavalescos paulistanos, é preciso que se diga, porém, que as “miudezas” características das baterias das escolas cariocas já se faziam presentes nas escolas de São Paulo nessas décadas de 1950 e 60. A escola de Seu Nenê da Vila Matilde em seu primeiro desfile apresenta, além do surdo, tamborim, cuíca e frigideira (MORAES, 1978, p. 57), e Osvaldinho da Cuíca menciona, entre a instrumentação “pesada” garantida pelo surdo, caixas e zabumba, a presença do tamborim, cuíca, frigideira, prato e apito no instrumental dos desfiles paulistanos (apud MORAES, 1978, p. 59). Assim, ao longo dos anos 1950 e 1960, mesmo com a manutenção de muitos dos elementos dos cordões, as escolas de samba vão gradualmente imprimindo transformações em seus formatos, inspiradas no sucesso do modelo carioca. Ainda a respeito da escola Nenê de Vila Matilde, Zé da Rita, membro da bateria da escola desde 1971, deixa entrever a diferença existente no timbre da bateria da escola até a chegada de Mestre Divino no final da década de 1960. O sambista reitera que a transformação ocorrida foi resultante da influência exercida pelas escolas cariocas: “Antes era mais grave, aí depois com o mestre Divino foi deixando mais fininho [...] foi influência do Rio” (Depoimento concedido em 2008 a MESTRINEL, 2009, p. 146).

Na seguinte fala de Inocêncio Tobias contando de uma conversa que teve com Pé Rachado, o sambista exemplifica certa disputa entre o Camisa Verde e o Vai-Vai, deixando assim ilustrada a introdução de instrumentos “leves” nas escolas de samba de São Paulo:

[...] naquele tempo tinha chocalho, surdo e caixa, né. Então eu pus agogô. Que o agogô, eu falei: “Vou botar agogô que é pra entrosar, né.”... E esse ano, então, o Pé Rachado disse assim: “Não, eles botaram agogô eu vou por cuíca”... É, ele disse que ia por cuíca, eu disse: “Você vai por cuíca, eu vou também”... Nós botamos cuíca também (Apud MORAES, 1978, p. 61).

Analisando fotos da escola de samba Nenê da Vila Matilde, o percussionista e pesquisador Chico Santana apresenta interessantes constatações acerca da gradual adoção do instrumental e outros elementos dos desfiles cariocas ao passo que persistem instrumentos e outros referenciais típicos dos cordões ainda na metade do século:

Observamos em fotos dos primeiros anos da Nenê que, embora a inspiração para criação de tal agrupamento tenha sido as escolas de samba cariocas, a falta de contato com o carnaval do Rio de Janeiro e o modelo de cordão carnavalesco difundido na capital paulista trazem elementos destes à estrutura do desfile da Nenê, que contava com baliza e estandartes, típicos dos cordões e inexistentes nas agremiações cariocas. Observamos também na foto do segundo carnaval da escola, a presença de instrumentos de percussão, estes sim, característicos do samba carioca: surdo, caixa, pandeiro e tamborins. Aos poucos a escola introduz novos elementos cariocas em seus desfiles, sem, no entanto, abandonar características herdadas dos cordões. Assim, em 1953, estandartes (cordões) e bandeira (escolas cariocas) integram o desfile do agrupamento, que mantém ainda os balizas, típicos das agremiações carnavalescas paulistanas (MESTRINEL, 2009, p. 83-84).

O baliza desenvolvia importantes funções nos desfiles carnavalescos paulistanos⁴³, e se tornou um elemento bastante característico tanto dos cordões como das escolas de samba da cidade. É no decorrer da década de 1960 que seu papel vai perdendo expressão e espaço, muito em virtude do modelo das escolas cariocas, que chega a São Paulo por meio dos veículos de comunicação, em especial da incipiente televisão, que começa nessa década a transmitir os desfiles de carnaval. Após a oficialização dos desfiles em São Paulo, o baliza deixa definitivamente de existir. É também com a oficialização de 1968 que as personagens da corte deixam os desfiles, cedendo lugar ao mestre-sala e porta-bandeira. Ainda é preciso mencionar que as primeiras escolas de samba, à maneira dos cordões, não apresentavam um enredo, mas seguiam um tema no qual baseavam suas fantasias, sem que houvesse necessidade de as letras dos sambas estarem relacionadas a esse tema geral. A escola Nenê de Vila Matilde, em 1956, é a primeira escola a desfilar com samba-enredo na história dos desfiles de São Paulo⁴⁴. E o modelo carioca é mais uma vez assinalado como exemplar:

Por que vocês não faz uma história já de uma vez, **faz que nem o carnaval do Rio que vai contando a história, em vez de ficar fazendo samba de rua**, assim sem uma base? Então a escola de samba Nenê da Vila Matilde foi a primeira escola que trouxe esse sistema de enredo. (Depoimento de Seu Nenê concedido em 1981. Acervo do LAHO/CMU).

Também Valdevino Batista da Silva, conhecido como Mestre Divino, que atuou como apitador da escola Nenê da Vila Matilde desde o final da década de 1960 até o início dos anos 1980, traz um valioso depoimento corroborando a ideia de que os próprios dirigentes

⁴³ O baliza seguia à frente do cortejo, abrindo espaço entre a multidão e posteriormente assumindo a função de defesa do estandarte da agremiação. Por isso, especialmente entre o final da década de 1920 e início da década de 1930, apenas os homens exerciam o papel do baliza, já que as disputas e rivalidades entre os cordões eram sobremaneira acirradas (VON SIMSON, 2007, p. 149).

⁴⁴ Segundo Seu Nenê, nas memórias colhidas por Ana Braia (2000), as escolas de samba, antes de 1956: “Cantavam muitas músicas de carnaval, músicas que tocavam nas rádios.” A congruência entre o tema e a letra do samba-enredo só será uma exigência após 1968. A citação de Seu Nenê merece reflexão, pois menciona que as escolas cantavam também músicas das rádios, enquanto os cordões cantavam composições dos próprios integrantes.

dos cordões manifestaram disposição para transformar em escolas de samba suas agremiações: “os cordões carnavalescos, eles começaram a ter interesse a passar a escola de samba” (Depoimento concedido à autora em 24/09/2011). Embora não esteja presente em todos os cordões (VON SIMSON, 2007, p. 160), a figura do apitador se configura como um elemento típico dos desfiles carnavalescos dos cordões paulistanos e seu papel e função se definiram na década de 1930, no cordão Vai-Vai. O apitador conduzia os desfiles, articulando a batucada percussiva, o instrumental melódico e o canto das pastoras, papel que posteriormente será assumido pelo mestre de bateria, figura emblemática das escolas de samba. Foi também Seu Nenê quem teria trazido, antes da regulamentação de 1968, a referência rítmica do samba carioca para as escolas de São Paulo, e ele narra essa transformação como uma conquista quando diz que “conseguimos fazer Vila Matilde tocar o estilo do Rio”. A fala de Seu Nenê, transcrita a seguir, demonstra como a equiparação entre os modelos carnavalescos foi, até o final dos anos 1960, um processo gradual e sem imposições:

[...] o Popó [compositor do primeiro samba-enredo de São Paulo, Casa Grande & Senzala, 1956] ficou com a gente teimando como é que nós podia mudar o ritmo e, quando foi em 59, com a Chica da Silva, nós mudamos o ritmo. **Conseguimos fazer Vila Matilde tocar o estilo do Rio** (Depoimento concedido em 1981, LAHO/CMU).

O processo de paulatina convergência entre as baterias paulistanas e cariocas – o que perpassa pela perda do “peso” reafirmado numerosas vezes como elemento característico das baterias de escolas de samba de São Paulo – inclui a transição do tipo de instrumentação utilizado e também o modo de afinação dos instrumentos, conforme destaca Chico Santana em sua dissertação de mestrado. Segundo o pesquisador “A introdução de peles sintéticas certamente também colaborou para a elevação da afinação, já que estas membranas podem ser mais esticadas que o couro animal, e apresentam melhor timbre em notas mais agudas” (MESTRINEL, 2009, p. 146). No entanto, apesar dessa gradual transformação do conjunto instrumental e da própria estrutura dos desfiles carnavalescos, um artigo publicado no jornal *A Folha de São Paulo*, de 2 de março de 1962, traz o interessante título: *Chocalho “Sputinik” vai estrear no carnaval. No Rio, o bumbo faz ‘tum-bum’; paulista trabalha mais: “tum-bum-skitum tum-pum”*. O artigo trata justamente das inovações trazidas do Rio de Janeiro por Seu Nenê da Vila Matilde para os desfiles carnavalescos de São Paulo, mas, ainda assim, o jornalista faz questão de enfatizar a diferença rítmica entre Rio e São Paulo numa galharda onomatopeia, agregando, ainda, uma jocosa referência à São Paulo do trabalho.

É relevante mencionar que, ainda após a oficialização dos desfiles, em 1968, há a persistência dos instrumentos de sopro, conforme depoimento de Jangada, a respeito dos clarins, instrumentos que abriam os desfiles dos cordões e que permaneceram nos desfiles da Lavapés. Jangada deixa entrever em seu testemunho certa impaciência na tarefa de convencer a “velha Eunice” a deixar de lado a tradição dos clarins: “eu mesmo no Carnaval de 71, o primeiro carnaval que eu fiz no Lavapés, tive a maior discussão com a velha, Eunice, porque era tradição no Lavapés vir com clarim, um clarim dentro do Lavapés” (Depoimento concedido em 1977, LAHO/CMU). As transformações e intercâmbios entre Rio de Janeiro e São Paulo no que diz respeito às configurações dos desfiles carnavalescos seguem, portanto, pelos anos subsequentes à oficialização do festejo paulistano em 1968. Além da instrumentação e elementos coreográficos, outro elemento que destaca a gradual transformação entre os modelos carnavalescos do cordão e da escola de samba são as nomenclaturas. Digo de menção é ainda o uso do termo “batuque” para designar o instrumental percussivo que acompanhava as escolas de samba pelo menos até 1972, período em que todos os cordões já se haviam convertido em escolas de samba. Além disso, consta que, ainda na metade da década de 1970, usava-se o termo apitador para se referir ao condutor do samba dos cortejos: em “meados de 1970, Divino assumiu o comando da bateria, **numa época em que ainda se usava o termo apitador**, ao invés de mestre” (MESTRINEL, 2009, p. 130, grifo nosso).

Também merece nota a gravação do álbum que foi lançado em 1969 sob o título *Escolas de Samba de São Paulo*, que contém gravações dos sambas que animaram os desfiles daquele ano interpretados pelas vozes de Geraldo Filme e Carmélia Alves. Cabe a ressalva de que o intento dessas gravações é – dadas as condições técnicas de gravação, que necessariamente exigiram o uso de um número reduzido de instrumentos utilizados, e o contexto deveras divergente do “calor” da competição dos desfiles na avenida – o de registrar os sambas sem pretensão de reproduzir a experiência vivida nos desfiles da avenida. Além disso, é preciso considerar a possibilidade de que as formas de captação da gravação em estúdio não terem alcançado todo o conjunto instrumental presente, tornando limitadora qualquer tentativa de identificar os instrumentos ali reunidos. De todo o modo, é interessante realizar, ainda que sumariamente, uma comparação. No álbum *As dez grandes escolas cantam para a posteridade seus sambas-enredos de 1968*, com registros dos sambas executados no carnaval carioca daquele ano, temos combinações como surdos, pandeiro e agogô; surdos, pandeiro, caixa e tamborim; surdos, caixa e tamborim; e, quando reunia um conjunto instrumental de percussão mais variado, este era composto, por exemplo, de caixa, ganzá,

caixa de fósforo, cuíca, agogô; ou então surdo, pandeiro, tamborim, cuíca, repinique/caixa⁴⁵. Já no caso das gravações do álbum *Escolas de Samba de São Paulo*, de 1969, as combinações traziam uma variedade maior de instrumentos de percussão, incluindo em praticamente todas as faixas (exceto *História da Casa Verde*) os ruidosos pratos de choque. Na maioria das faixas, o que se verifica, portanto, é essa densa combinação instrumental, executando frases de fôlego e com acentuações várias, acrescentando-se, além do variado instrumental percussivo, o trombone, que realiza contracantos em todas as faixas do disco, estando presente em tantas delas do começo ao fim do samba, praticamente sem interrupção.

Diferentemente, portanto, das gravações das escolas cariocas, que mantiveram variedade de instrumentação reduzida, as gravações trazidas pelo álbum paulistano optaram pela combinação instrumental mais diversificada (ao menos tomando como referência os instrumentos destacados nas gravações). Essas escolhas talvez possam ser interpretadas como parte do processo de adesão ao modelo carioca, assimilando a instrumentação leve e o formato do samba-enredo, mas mantendo, por exemplo, o prato de choque ou mesmo o trombone, que era utilizado nos desfiles carnavalescos paulistanos por cordões e escolas de samba. Curioso notar que o álbum foi lançado no ano seguinte ao da oficialização dos desfiles na cidade, vigorando já o regimento carioca que trazia a eliminação dos instrumentos de sopro nos desfiles, mas para o registro dos sambas-enredos, o trombone foi mantido, talvez um indicativo da importância do instrumental de sopro, associado aos desfiles e mantido mesmo num período após a oficialização do carnaval, como o depoimento de Jangada, anteriormente transcrito, relata.

Embora não se tenham realizado transcrições e análises sistemáticas das faixas do referido disco, talvez seja possível aventar como hipótese o fato de que a lenta adesão ao instrumental considerado “leve” dos desfiles cariocas seja devido a um provável estranhamento dos ouvidos dos sambistas paulistanos, acostumados a uma combinação mais “pesada”, conforme mostraram os depoimentos mencionados. Assim se justificaria que – não obstante sejam incorporadas nos registros dos sambas as “miudezas” consideradas típicas dos desfiles cariocas, como as cuícas, tamborins, ganzá e agogôs – a combinação instrumental mantenha, ainda, instrumentos que assegurem o “peso” característico do samba carnavalesco paulistano, como, por exemplo, caixa e surdos reunidos em uma mesma faixa. Evidente que

⁴⁵ É prudente reiterar que há a possibilidade de outros instrumentos estarem envolvidos nas gravações, embora as dificuldades de identificação não permitam reconhecê-los. São os instrumentos citados, no entanto, aqueles que mais claramente se podem perceber nas escutas realizadas. Para isso contou-se, inclusive, com o apoio dos percussionistas Chico Santana – cujo trabalho desenvolvido com a escola de samba Nenê de Vila Matilde já foi citado no decorrer deste capítulo (MESTRINEL, 2009) –, e Rafael Y Castro, que, com ouvidos mais atentos e especializados, puderam contribuir para os resultados aqui apresentados.

se trata de uma interpretação ensaística – tanto mais se se pensar que as rudimentares técnicas de gravação do álbum tornam complexa e laboriosa a identificação precisa dos instrumentos utilizados – a respeito de um tema que mereceria estudos vindouros mais específicos e sistemáticos, para os quais aqui se enseja trazer alguma modesta contribuição.

De igual maneira, é patente que as gravações dos referidos discos não representam, ou podem não representar, a execução do samba-enredo no momento dos desfiles, desvinculados que estão do ambiente e contexto para o qual foram compostos, podendo resultar em performances notadamente distintas. De todo modo, e uma vez que o presente trabalho se dedica a captar os elementos que envolvem a construção de uma memória para o samba de São Paulo, é válido pensar na opção feita para os registros musicais dos sambas-enredos em um período imediatamente posterior à oficialização dos desfiles paulistanos. E sob essa perspectiva, é deveras significativo para a compreensão da narrativa do samba paulista pensar que as gravações ainda estariam propensas a registrar elementos dos carnavais típicos dos cordões e que os registros fonográficos associem a instrumentação usual da bateria das escolas cariocas à presença de instrumentos como trombone, mesmo tendo sido os instrumentos de sopro já abolidos oficialmente nos desfiles em São Paulo.

A narrativa do samba paulista, aqui entendida como parte da busca de reconhecimento e legitimidade para o gênero em São Paulo, se constrói ao longo de um processo que começa a tomar forma – ou ao menos ganha novo fôlego – especialmente no período após a oficialização dos desfiles paulistanos. Nota-se, pois, que as transformações do carnaval, embora em princípio assentidas ou mesmo requisitadas, no período após a oficialização serão ressignificadas, e os cortejos carnavalescos, um dos últimos momentos em que a prática informal do samba ainda acontecia na cidade, acabarão entrando para a memória de muitos sambistas como descaracterização e perda de referencial. Se, num primeiro momento, buscar elementos e apropriar-se das novidades trazidas do Rio de Janeiro não representavam uma problemática, é possível avaliar que a oficialização dos folguedos e a imposição de um regulamento que todas as agremiações deveriam seguir impulsionarão os discursos e debates do grupo de sambistas que articula as linhas mestras da narrativa de um samba regional que desde então vem perdendo suas características particulares para se alinhar ao padrão urbano carioca.

1.3 “Que na memória virou samba e nada mais”: o samba de São Paulo e o padrão urbano carioca

Seja com relação ao samba, de um modo geral, seja mais especificamente com relação ao carnaval, a identificação de uma diferença entre os modelos do Rio e de São Paulo está presente nas impressões e depoimentos de praticamente todos os sambistas que viveram na São Paulo de meados do século XX. No entanto, a postura adotada diante dessa constatação – constatação tanto de que teria existido uma diferença quanto de que essa diferença foi posteriormente eliminada através da padronização – é que divide as opiniões dos sambistas, já que alguns deles criticam o que consideraram uma “descaracterização” enquanto outros avaliam sem críticas ou lamúrias esse processo em que o samba de São Paulo pouco a pouco absorveu características e moldes do samba carioca. Esse processo de padronização do samba é referido não apenas pelos sambistas e entusiastas do samba paulistano. Também pesquisadores e acadêmicos acabam enunciando em seus trabalhos alguns dos reiterados pressupostos defendidos pelos sambistas na narrativa do samba de São Paulo. Assim sendo, José Geraldo Vinci de Moraes salienta a paulatina suplantação do estilo regional do samba paulistano pelo modelo carioca, num processo que se inicia já nos anos 1930:

O samba regional paulistano não resistiu, nem conseguiu transformar suas tradições no novo espaço urbano que definia o futuro da metrópole; tampouco ingressou nos meios de comunicação como elemento preponderante. No mesmo período [anos 30], o samba urbano carioca ocupava e consolidava com muita força seu espaço na radiofonia brasileira, impondo-se como padrão nacional (MORAES, 2000, p. 283).

Entretanto, outros estudiosos ressaltam alguns elementos desse tipo regional de samba que, ainda que tenham perdido força e expressão, sobreviverão em algumas manifestações como o carnaval ou encontros nas casas de sambistas ao longo das décadas de 1950 e 60, para só então perderem definitivamente seus espaços diante da hegemonia do modelo carioca. Nesse sentido, a socióloga Ieda Marques Britto, se referindo ao final da década de 1960 e anos 1970, diz que “pouca coisa ficou dos tempos do samba de bumbo e dos antigos cordões” (BRITTO, 1986, p. 25). Menciona, no entanto, a permanência do bumbo, instrumento determinante do “ritmo mais pesado do samba paulista”, mas mostra como sua presença já convive com os instrumentos mais leves, “como o jogo de tarol e a resposta do surdo, uma influência carioca” (BRITTO, 1986, p. 25). A autora ainda aponta que, embora as referências com relação à umbigada remontassem mais frequentemente o meio rural, Dionísio Barbosa traz algumas informações sobre essa prática na cidade: “as umbigadas sobreviveram

pelo menos até os anos 50, mantidas que foram pelo pessoal ‘da pesada’ da Glette”, referindo-se àqueles homens ensacadores e carregadores de café que constituíram um “grupo à parte na Barra Funda” (1986, p. 66).

Do mesmo modo, é possível avaliar que, na memória de sambistas como Osvaldinho da Cuíca, por exemplo, as décadas de 1950 e 60 representaram a derrocada final do tipo regional de samba em São Paulo. Para ele, o destino da tiririca e outras formas de manifestação desse samba regional seria o desaparecimento da cidade justamente nesse entremeio:

Aliás, a tiririca também sumiu, lá por volta dos anos 50 e 60, época em que o padrão de samba do Rio de Janeiro se tornou dominante em São Paulo, deixando a cultura paulista com uma lamentável lacuna. E com ela, sumiram o samba-no-pé paulista, as rodas nas esquinas, os bambas da Barra Funda, da Sé, do Bixiga... (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 86).

Osvaldinho associa “a maneira como os bambas se movimentavam” na tiririca ao “jeito paulista de sambar” e que, “interpretado como inabilidade pelos cultores do modelo carioca, acabou sumindo, após anos de desprezo” (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 86).

É, portanto, amplamente aceita a constatação de que o samba regional paulista tenha perdido expressão com o passar dos anos e sofrido gradativa assimilação diante do padrão carioca. Conforme já abordado, para um grupo de sambistas especialmente articulados com a organização das agremiações carnavalescas (Seu Nenê, Dionísio Barbosa, Madrinha Eunice, por exemplo), a busca por inspiração no modelo de samba e de carnaval carioca e a aproximação dos parâmetros cariocas não envolviam perda de identidade para o samba de São Paulo – já que, embora mantivessem muitos elementos característicos dos cordões, inseriam aos poucos novos elementos, inspirados sobremaneira nos desfiles cariocas. Mesmo o dramaturgo e incentivador do samba paulista Plínio Marcos, em texto publicado na revista *Realidade* de fevereiro de 1972, ao tratar da trajetória do carnaval, deixa notar sua opinião de que “tudo indica que o samba de São Paulo vai indo no caminho certo”. Comenta ainda que após o período de dificuldades e de perseguições sofridas pelos sambistas e carnavalescos nas ruas da cidade, “veio um momento melhor: ajuda oficial, badalação, interesse do povão pelas escolas” (MARCOS, 1972, p. 53). E ainda o sambista Germano Mathias, que reconhece alguma diferença entre os padrões de samba, mas não conta a narrativa do samba paulista suplantado. Para ele não há problema: “É inclusive [por] cantar samba cariocado, que eu sempre gostei do samba cariocado” (Depoimento concedido em 1987, EQUIPE TÉCNICA de Pesquisas de Música, Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo).

Por outro lado, o tom de tantas outras declarações dos sambistas, especialmente aqueles vinculados às escolas de samba de São Paulo, é lamentoso da descaracterização que a festa paulista sofrerá após a oficialização dos desfiles em 1968. Assim, por exemplo, Zezinho da Casa Verde diz: “Cordão era uma coisa linda, era o carnaval paulistano. Agora tá tudo muito igual ao carioca” (Depoimento concedido em 1981, LAHO/CMU). Mesmo Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Osvaldinho da Cuíca, sambistas que ocupam lugar central na defesa de um samba típico paulista, em um ou outro momento deixam entrever sua lamentação diante desse processo que teria suplantado o antigo estilo do samba de São Paulo no final da década de 1960. Osvaldinho da Cuíca conta a história do samba propondo uma divisão cronológica em três fases (Depoimento concedido à autora em 21/01/2012). Com relação à primeira fase, o sambista aborda a chegada da cultura branca europeia e da cultura negra africana no Brasil – numa retomada do imaginário das três raças formadoras do Brasil –, que juntas teriam contribuído para a consolidação do samba enquanto gênero musical. Nessa fase, Osvaldinho acredita haver distinção entre as diferentes vertentes de samba praticadas no Brasil: “seja Maranhão, São Paulo, onde tivesse fazenda, onde tivesse café, onde tivesse cana de açúcar, onde tivesse engenho, onde tivesse negro trabalhando” (Depoimento concedido à autora em 21/01/2012). A partir dos anos 1930 começaria a segunda fase da história do samba contada por Osvaldinho, momento em que o rádio se torna o grande veículo disseminador do samba tal como praticado no Rio de Janeiro pela turma do bairro do Estácio. A seguir, segue criticando a padronização que ao longo dos anos 1940 “já começou a apagar tudo” e conclui: “Então é... é importante a gente saber que **existia uma identidade, hoje não existe mais**. Essa é a terceira fase que eu precisava falar pra vocês. E não tem muitas palavras não: **hoje é tudo igual**” (Depoimento concedido à autora em 21/01/2012).

Além dessa distinção musical entre o samba do Rio e o de São Paulo, fica evidente essa outra ideia bastante difundida por esse grupo de sambistas: a “descaracterização” e a gradual suplantação que esse samba regional paulistano teria sofrido após o contato com o modelo carioca. Para Osvaldinho: “A afirmação mais justa é que **esses modelos se influenciaram mutuamente em São Paulo**, conviveram por um certo tempo, mas, num determinado momento, **o carioca prevaleceu e relegou o paulista ao esquecimento**”. (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 65). Esse processo tem no final da década de 1960 um momento emblemático, quando, no ano de 1968 oficializa-se o carnaval paulistano, tomando como parâmetro o regulamento carnavalesco carioca. Na tentativa de se adequar ao novo modelo carnavalesco, também o samba teria sofrido alterações. Acostumados a um samba mais rápido, tal como Germano Mathias defende, o modelo carioca acabou recebendo

andamento acelerado em São Paulo, o que rendeu aos paulistanos a associação a um samba onde falta ginga, dada a dificuldade de se sambar num ritmo mais ligeiro:

Aos poucos, com a consolidação do samba carioca no gosto paulista, os compositores daqui começam a compor nesse estilo, mas, acostumados com as velozes marchas-sambadas, acabaram acelerando bastante o seu andamento. Essa inovação lhes rendeu o apelido de “canelas duras” dado pelos sambistas do Rio, pois, naquela velocidade, ficavam muito difíceis os requebros do samba, só restando aos foliões marchar (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 52).

Osvaldinho da Cuíca atribui aos meios de divulgação musical um papel determinante na homogeneização dos estilos musicais, já que “a ascensão do samba carioca coincidiu com a modernização dos meios de divulgação musical no Brasil”, ao passo que o samba paulista “não teve a mesma sorte e nunca chegou a dominar, sequer, a programação das emissoras locais [...]” (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 110). Em depoimento, confirma seu ponto de vista:

Esse processo de comunicação, ele leva... É comunicação de massa, mesmo, né? Primeiro o rádio, o cinema, e a televisão. Aí começaram a ver a grandiosidade do desfile do Rio de Janeiro, e nós que tínhamos uma identidade dos cordões, que era um cortejo imperial, na batida de marcha, de marcha-sambada, de marcha, de samba, de tudo quanto era modalidade... de Zé Pereira [canta]. Perdeu tudo isso, que era uma riqueza imensa... Tinha trombone, clarins, né? Tinha muito clarins pra abrir [cantarola]... Tinha tudo essas coisas bonitas... Perdeu, **virou tudo escola de samba padrão carioca** (Depoimento concedido à autora em 21/01/2012).

Toniquinho Batuqueiro, ainda que pautado por uma avaliação intuitiva, também manifesta com certo desgosto a forte referência do samba carioca, concluindo que não apenas São Paulo, mas em todos os Estados, “todo mundo segue a pegada do Rio”. E conclui pesaroso: “O mal de São Paulo foi igualar tanto” (Toniquinho Batuqueiro, em depoimento concedido a GOMES, 2010, p. 61). Outros sambistas seguem defendendo a tradição do samba e do carnaval paulistanos e criticando a influência carioca, como Antônio Carlos Tadeu de Souza, o Mestre Tadeu, que desde 1973 atua como mestre de bateria da Vai-Vai, e que embora lamenta que o samba paulistano esteja cada vez mais “cariocado”, coloca-se como ativo defensor da tradição do samba paulista:

O samba paulistano está “cariocado”. Tudo que o pessoal faz lá, eles querem fazer aqui. E **a tradição do carnaval paulistano está sendo esquecida**. A Vai-Vai é uma escola que ainda continua com a sua cultura paulistana. Eu estou na bateria há 36 anos e o ritmo da bateria é paulistano. **Não entrei nessa de “cariocada”**. Então, sou criticado por muitos mestres porque sou o único que não cedeu. Acho que precisa ter a nossa cara paulista, nós nascemos em São Paulo e não no Rio de Janeiro.

Enquanto eu tiver saúde, vou manter a bateria com a cara de São Paulo
(Depoimento concedido a GOMES, 2010, p. 56, grifo nosso).

Geraldo Filme também lamenta a descaracterização que o samba de São Paulo teria sofrido após 1968: “nós perdemos nossas características [...] de samba, de tudo, desde um simpósio que teve em 68, um simpósio no Rio. Então o samba de São Paulo ficou... não ficou o que era [...] ⁴⁶” (Depoimento concedido em 1981, LAHO/CMU). Seu Zezinho da Casa Verde, quando fala a respeito da transformação dos cordões em escolas de samba segundo o modelo carioca, se posiciona, “sou contra”:

Infelizmente São Paulo não tem mais seu carnaval que era tão lindo. Era tão lindo apresentar Dom Pedro, apresentar Barão não sei o quê, apresentar Barão não sei o quê lá, era lindo isso! Agora o cordão era outra coisa, era mais lindo, é o que era São Paulo. Outro dia eu falei isso lá na União, porque o carnaval tá quase igual ao carioca. (Depoimento concedido em 1981, LAHO/CMU).

E ainda Seu Livinho declara sua preferência pelo modelo carnavalesco dos cordões e critica o exibicionismo que, segundo ele, caracterizaria os desfiles das escolas de samba:

Eu acho que... de geração a geração, a outra geração de cordão eu achava muito melhor. [...] Aparece aquela barulheira só, mas cadência não aparece nada, ritmo não aparece nada. Porque tudo que si exhibi, é escola de samba, é samba. Já cordão já havia mais organização, já havia mais ritmo, categoria, samba, cantos, organização melhor, né? (Depoimento de Seu Livinho concedido em 1978, LAHO/CMU).

Se para Seu Nenê a importação da rítmica carioca e a adoção do sistema de enredos eram pretendidas sem que isso significasse prejuízo para a tradição dos desfiles de São Paulo, para Geraldo Filme o processo de “descaracterização” que o Camisa Verde sofreu estaria intrinsecamente associado à competição carnavalesca acirrada com o modelo das escolas de samba, já que “na gana pela competição” é que o cordão “foi introduzindo esse negócio do ritmo carioca, esse negócio todo”. Interessante é seu depoimento, que segue transcrito:

O Inocência [Tobias] ficava louco, ele mesmo trouxe quando eles sentiam: “Eu não quero esses cariocas aqui”, tinha aquela bronca danada: “Tá fugindo, não tem nada a ver com a gente isso aqui”. Sentiam que tava começando a ficar com o samba leve, não tem nada a ver com aquele peso que a gente costumava sair rasgando pela

⁴⁶ Geraldo Filme provavelmente se refere ao III Simpósio do Samba, realizado no Rio de Janeiro no ano de 1969. Esses simpósios começam a ser organizados no início dos anos 1960, promovendo encontros entre os líderes sambistas do Rio de Janeiro e de São Paulo com o propósito de trocar experiências e buscar um diálogo com as autoridades e poderes públicos. O *I Simpósio do Samba* aconteceu em 1962, na cidade do Rio de Janeiro e o *II Simpósio* data 1967, sendo sediado em Santos. O *I Simpósio do Samba* trouxe entre suas recomendações a abolição do uso do trombone, a fixação da bandeira, ao invés do estandarte, e a obrigatoriedade do enredo nos desfiles (MORAES, 1978, p. 86).

avenida, tá entendendo? Ele sentiu que estava perdendo aquele peso todo (Depoimento de Geraldo Filme concedido em 1981, LAHO/CMU).

Em depoimento concedido ao sambista Jangada em 1972, o dirigente do cordão carnavalesco Camisa Verde e Branco, Inocência Tobias, embora contrariado, como evidencia o depoimento de Geraldo Filme acima transcrito, aos poucos acaba convencido de que os cordões representam “uma tradição que não cabe mais. Passava um cordão na rua e o pessoal dizia: ‘Lá vem uma escola. Isso acontecia com o Camisa Verde. Eu ficava invocado’” (Depoimento concedido a JANGADA, 1972, p. 53). Interessante é que o depoimento que mostra o sambista rendido diante dos novos tempos nos quais a tradição do cordão “não cabe mais” data justamente de 1972, ano em que a agremiação passaria à categoria de escola de samba.

Entre as transformações musicais que os sambistas notam no samba carnavalesco no período posterior à oficialização estão a questão de seu aspecto “pesado” e também as modificações coreográficas dos desfiles, que incluem mudanças no andamento dos sambas, restrição do uso de instrumentos e normatização da estrutura dos desfiles, entre outros. Interessante sublinhar que a mudança de atitude de Osvaldinho da Cuíca com relação ao samba de São Paulo também acontece na década de 1970 – conforme já mencionado, seu engajamento na defesa de um samba particularmente paulista se dá após o lançamento de seu primeiro disco, em 1974, e da desfavorável crítica que recebe do jornalista e pesquisador musical José Ramos Tinhorão. Essa nova postura de Osvaldinho diante do samba e da cultura regional paulista acaba interferindo em seu discurso *a posteriori*, o que faz da história que conta do samba na cidade uma releitura de um passado que porventura lhe teria passado despercebido, não fosse a crítica de Tinhorão publicada no *Jornal do Brasil*⁴⁷. Quanto a isso, importa destacar as reflexões que Eclea Bosi faz a partir das observações de Maurice Halbwachs a respeito do processo de “desfiguração” e remodelação do passado quando revisitado à luz do tempo presente:

Um aspecto importante desse trabalho de reconstrução é posto em relevo por Halbwachs quando nos adverte do processo de “desfiguração” que o passado sofre ao ser remanejado pelas ideias e pelos ideais presentes do velho. A “pressão dos preconceitos” e as “preferências da sociedade dos velhos” podem remodelar seu passado e, na verdade, recompor sua biografia individual ou grupal seguindo padrões e valores que, na linguagem corrente de hoje são chamados “ideológicos” (BOSI, 1994, p. 63).

⁴⁷ Osvaldinho conta que a crítica de Tinhorão ocupava mais de meia página do jornal e trazia o título: “O que impera no meio não é a virtude e sim a mediocridade”.

Após as críticas recebidas, Osvaldinho da Cuíca reavalia sua postura, e a partir desse momento passa a se empenhar em seus estudos e pesquisas, contando e recontando inúmeras vezes a narrativa da especificidade regional do samba paulista. A desaprovação de Tinhorão – que teria escrito que Osvaldinho da Cuíca, “enveredou para o caminho da mesmice, copiando os cariocas, fazendo samba carioca. Não acrescentou nada para São Paulo. Gravou sambas de Paulinho da Viola, Benito di Paula [...]” (Depoimento de Osvaldinho da Cuíca concedido a PRADO, 2013, p. 70)⁴⁸ – está totalmente alinhada ao posicionamento ideológico do jornalista, afamado no meio musical por suas opiniões ácidas que o consagraram como um dos mais inflamados críticos da presença de gêneros estrangeiros e da modernização sofrida pela música popular brasileira. Tinhorão defende que seriam esses os fatores responsáveis por sua descaracterização enquanto “autêntica” música nacional. Desde as primeiras décadas do século XX, pensadores vinculados ao projeto musical modernista dos anos 1920, “articulado basicamente por Mário de Andrade” (NAVES, 1998, p. 21), defendem a ideia de que a originalidade da música popular brasileira está vinculada à tradição cultural do país, representada essencialmente por elementos do folclore brasileiro.

Nos anos 1950 reacendem-se os discursos e preocupações de certos grupos mais conservadores da sociedade (folcloristas, nacionalistas) em torno da necessidade de resgatar a “tradição” da música popular brasileira, legitimando uma cultura popular “genuinamente” brasileira. As discussões sobre música popular urbana se tornam mais sistemáticas durante os anos 1960, em larga medida devido ao impacto gerado pelo movimento musical da Bossa Nova, no final da década de 1950, considerado por críticos como José Ramos Tinhorão “um processo de alienação cultural imposto à música popular” (TINHORÃO, 2012, p. 30). O embate ideológico fornecerá as bases para um pensamento musical marcado pela valorização de gêneros musicais consagrados pela tradição sonora brasileira, já que “nos anos 60 o pensamento crítico desta ‘modernidade’ musical se consolidará, revalorizando o material folclórico rural e, sobretudo, o samba ‘de morro’ como antítese do cosmopolitismo da Bossa Nova e do Tropicalismo” (NAPOLITANO, 2006, p. 137-138).

Tinhorão é um dos mais efusivos partícipes desse debate, e seu discurso busca coadunar o nacionalismo, presente no folclorismo de Mário de Andrade, e o materialismo histórico, tentando conciliar antiteticamente em sua defesa da preservação das tradições musicais a conservação de uma cultura popular que teria sido expropriada pela classe média e

⁴⁸ Em outras entrevistas e depoimentos, Osvaldinho da Cuíca conta sobre o episódio e usa palavras sempre muito próximas a essas da citação para mencionar o texto crítico que Tinhorão dirigiu a ele, o que pode ser ilustrativo do impacto que tais críticas exerceram sobre o sambista.

transformada em mercadoria. Esse posicionamento fica evidenciado também em um artigo escrito especificamente a respeito da música paulista. Publicado em 1992 no *D.O. Leitura*, Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de São Paulo, com o provocativo título de “Salvador deu capoeira, Recife deu frevo, Rio deu samba. E São Paulo: não deu nada?”, foi em 2001, incorporado com pouquíssimas alterações entre os ensaios reunidos em seu livro *Cultura Popular: Temas e Questões*, com o título “A vocação caipira de uma cidade cosmopolita”.

Nesse texto, Tinhorão compara a cultura popular das cidades de Salvador, Rio de Janeiro e Recife com a produção cultural de São Paulo, concluindo que, ao contrário das demais, “São Paulo ia restringir-se, em termos de criação popular, ao fenômeno localizado e algo elitista do cultivo das serenatas oitocentistas pelos alunos (e às vezes professores) da sua Faculdade de Direito” (TINHORÃO, 2001, p. 13). Justifica essa observação tomando a “evolução histórica da própria cidade”, e destacando entre as possíveis razões para essa trajetória sua condição de centro administrativo de economia rural, fator responsável por aquilo que ele refere como “surpreendente pobreza criativa das camadas populares paulistanas, tanto na área das festas de rua, quanto na da invenção das danças e cantos” (TINHORÃO, 2001, p. 13). Daí nota a predominância, desde o século XVIII, “das formas de lazer mais típicas do mundo rural” (p. 14), como as reuniões de batuques, congadas e moçambiques nos átrios das igrejas e o conseqüente controle das autoridades sobre essas manifestações. Diante das restrições, as festas que aconteciam em Pirapora do Bom Jesus atraíam os paulistanos das camadas populares, que lá encontravam o espaço de lazer que a cidade de São Paulo não oferecia. Tinhorão reafirma ainda a tese da origem rural do samba paulista, apontando que tais idas a Pirapora significariam um “retorno periódico à sua origem rural” (TINHORÃO, 2001, p. 28).

No encarte da peça de Plínio Marcos, *Balbina de Iansã*, de 1971, Tinhorão redige um texto intitulado “Fora do povo não há salvação”, em que repete sua concepção do elemento popular como “valores representativos da realidade subdesenvolvida e, portanto, genuinamente brasileiros” e reitera sua crítica à antropofagia tropicalista e à indústria estrangeira, “senhora do mercado consumidor das grandes cidades”. Ao final, menciona a peça de Plínio Marcos justamente como exemplo da genuinidade cultural que só partindo das referências das “amplas camadas do povo” é capaz de expressar autenticidade. Isso posto, vale realçar que é possível encontrar ecos desse mesmo discurso de Tinhorão nas memórias de sambistas sobre o samba de São Paulo, particularmente Osvaldinho da Cuíca.

Assim, é no ensejo dos debates que ganham novo fôlego no decênio de 1970 e após o samba regional paulista ser gradativamente ofuscado pelo padrão urbano carioca que os discursos em defesa de sua memória e peculiaridade começam a pulular na metrópole paulistana. Além disso, é na segunda metade do século que os antigos espaços onde o samba acontecia na cidade gradualmente se perdem diante do impetuoso processo de urbanização, que transforma e extirpa antigos núcleos informais de samba. A última ocasião que proporcionava existência ao samba nas ruas da cidade, o carnaval, logo se altera diante da lógica dos desfiles cariocas. A memória de um tempo passado, de um ambiente provinciano e de um gênero musical que já não mais divide espaço nas ruas e praças de São Paulo vem evocada na narrativa que defende a tradição do samba paulista, sustentada nos pilares de sua origem rural e suas peculiaridades musicais. Para referir os versos de Geraldo Filme: e o samba? Continua?

Pensar que essa defesa de um samba típico paulista ultrapassa questões propriamente musicais e se respalda no próprio discurso histórico da cidade de São Paulo como uma resposta à narrativa oficial da cidade do trabalho e do progresso é um ponto de partida possível. Contudo, não é suficiente para conhecer sua dimensão musical e tampouco para desvendar as possíveis motivações históricas e sociais dessa narrativa de singularidade. Importa, certamente, pensar em alguns vieses especificamente musicais para entender um pouco mais dessa construção discursiva em torno do samba da cidade. Ainda que o padrão carioca seja gradualmente adotado, alguns elementos associados à antiga prática informal do samba na cidade ainda sobrevivem em algumas composições de sambistas como Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Osvaldinho da Cuíca. Essa sobrevivência, no entanto, pode não ser casual, visto que se nota especialmente naqueles sambas cuja temática traz a referência ao samba interiorano ou à sua prática na cidade de início do século. A construção dessa memória para o samba de São Paulo, empreendida com especial vigor após o final dos anos 1960, é uma narrativa tecida através de letras de sambas, depoimentos e escolhas musicais para as gravações dos discos desses sambistas, numa trama que contempla tanto os recursos do discurso narrativo quanto do discurso musical.

Capítulo Segundo: O Urbano e o Rural

*Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas
(Manoel de Barros, Livro sobre nada)⁴⁹*

Enquanto a memória oficial da cidade de São Paulo segue apagando os vestígios do passado e enaltecendo a metrópole e seu progresso, a narrativa de certo grupo de sambistas sublinhando no samba a memória de seu passado rural aparece como contraponto dessa narrativa paulistana na segunda metade do século XX. O historiador José Geraldo Vinci de Moraes, ao estudar as sonoridades paulistanas na virada do século XIX para o XX observa como já no início do século a tentativa de apagar os vestígios do modo de vida rural na capital paulista estava associada à busca de eliminar o que se considerava desajustado dos novos padrões de modernização que a cidade vislumbrava: “O cosmopolitismo verificado em São Paulo, durante esse período, procurava apagar justamente os traços da vida rural que representavam o atraso e o provincianismo secular da cidade” (MORAES, 1995, p. 50). Ao avaliar o gradativo desaparecimento das antigas festividades no cenário da São Paulo urbana, José Geraldo Vinci de Moraes considera que ao passo que a cidade crescia, “padrões, símbolos e valores do mundo rural desapareciam gradativamente, retirando suas referências e funções reais.” (MORAES, 1995, p. 102). No decorrer do século, essa tendência a suprimir o passado provinciano se acentua à medida que o processo de metropolização de São Paulo atinge suas mais altas proporções, encontrando nas comemorações de seu quarto centenário ocasião para as mais expressivas formas de exaltação da cidade e de sua gente.

Em um texto que foi originalmente proferido na forma de comunicação num Congresso em 1954, Florestan Fernandes assim se refere às relações entre o urbano e o rural na São Paulo de meados de século: “No momento, porém, assistimos à desintegração final da ordem social herdada do passado, em que os componentes rurais prevaleciam em muitas esferas sobre os componentes urbanos da cidade” (FERNANDES, 2008, p. 188). Em seu livro *Metrópole e Cultura, São Paulo no meio do século XX*, a socióloga Maria Arminda do Nascimento Arruda se dedica a perscrutar as diferentes expressões da cultura na cidade de São Paulo – teatro, sociologia, poesia e arte concretas –, “procurando caracterizar as diversas manifestações do moderno contidas na multiplicidade de linguagens, buscando as relações que entretêm com o movimento profundo de transformação da vida na cidade de São Paulo” (ARRUDA, 2001, p. 22). Nesse intuito, a autora identifica “uma espécie de culto à renovação” que, convivendo em tensão com a “permanência de propostas gestadas no

⁴⁹ BARROS, Manoel de. Poesia Completa. São Paulo: Leya, 2010, p. 347.

passado” (ARRUDA, 2001, p. 11-12), resultou na ruptura promovida pelas novas linguagens do período, “expressando certa fadiga da tradição”. Embora Maria Arminda em seu estudo sobre a cultura paulistana de metade do século não dedique atenção às manifestações da cultura popular, as reflexões propostas ao longo de seu livro ajudam a pensar na contracorrente em que se situava a defesa da tradição do samba paulista, numa narrativa que lamenta a perda de identidade do gênero de origem rural na cidade urbanizada. Maria Izilda Matos, em seu trabalho sobre Adoniran Barbosa, considera que o “viver moderno de São Paulo”, embora tenha trazido “transformações culturais e nos significados das experiências”, não excluiu antigas formas de vivência, que permaneceram, ainda que de maneira residual. Assim, para a autora o que sucede é que

Estabelecia-se uma tendência, uma espécie de vetor comum homogeneizador que criava a impressão de que os elementos da modernidade predominavam de modo absoluto, contudo fatores tradicionais exerciam ações reguladoras, podendo-se dizer que não ocorria uma simples substituição de padrões, mas a redefinição dos elementos tradicionais [...] (MATOS, 2001, p. 51).

A valorização do passado rural da cidade encontra respaldo nas ideias folcloristas de Mário de Andrade, ideias também presentes em seu já referido texto de 1937 a respeito do “samba rural paulista”. Predominantemente descritivos, os apontamentos de Mário de Andrade são baseados nas anotações pessoais e colheita de melodias ouvidas nas ocasiões mencionadas e estão marcados pelo tom lamentoso diante da decadência que a festividade veio apresentando a cada ano observado. Suas anotações primeiras se referem aos anos de 1931, 33 e 34 em São Paulo e, posteriormente, em 1937 quando esteve em Pirapora. Diante das primeiras manifestações observadas, Mário tomara “algumas notas e quatro textos, por mero desfastio de amador”, e assim discorre sobre o samba observado na capital e executado por negros do interior:

Embora o samba estivesse bastante animado, soube que já decaía dos anos anteriores. Não só o grupo era menor, como a liberrosa irreverência com que gente estranha, brancos da Capital, se intrometiam na dança, atrapalhava e desolava os dançadores verdadeiros (ANDRADE, 1975, p. 146).

A noção da decadência da festa é acompanhada da alegação de que a “gente estranha” da capital teria interferido e prejudicado a manifestação dos “dançadores verdadeiros”, uma tese bastante repetida no decorrer dos trabalhos de Mário de Andrade. Assim, valorizando as tradições rurais, Mário de Andrade afirma em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928: “Nosso populário sonoro honra a nacionalidade” (ANDRADE,

1972, p. 163), “referindo-se às virtudes ‘autóctones’ e ‘tradicionalmente nacionais’ da música rural. Essa raiz [...] deveria ser cuidadosamente separada da ‘influência deletéria do urbanismo’, com sua tendência à degradação popularesca e à influência estrangeira” (WISNIK, 2004, p. 131). Assim, também com relação ao fenômeno observado em São Paulo, Mário de Andrade aponta que, ao retornar no mesmo lugar em 1934, “infelizmente, o grupo se desagregara, ou deixara de vir lá da sua terra. São Paulo era inóspito para a folia deles” (ANDRADE, 1975, p. 146), reforçando a ideia que atribui ao meio urbano um papel de desarticulador da cultura tradicional. É possível sugerir, a partir dessa sua fala, quiçá, que a atribuição de um caráter “inóspito” à influência citadina já seria uma evidência do gradual processo de extinção dessas práticas culturais na São Paulo dos anos 1930, processo que Mário de Andrade nota e para o qual lança mão de uma interpretação ao encontro de seu pensamento folclorista.

Pensando no samba em diversas regiões brasileiras, encontram-se recorrentes apontamentos no sentido de que o samba teria partido da roça para a cidade. Carlos Sandroni menciona testemunhos que confirmam a “limitação do samba à zona rural”, sendo a palavra “samba” “desconhecida [na capital do país] até o último quartel do século XIX” (SANDRONI, 2001, p. 86). Sandroni aponta também em um jornal pernambucano, *O Carapuceiro*, de fevereiro de 1838, referências associando o samba “como diversão da gente da roça por contraste com a da capital (Recife)” (SANDRONI, 2001, p. 86). Em Salvador no início do século XX, cartas se queixando da presença e das manifestações dos negros durante o carnaval deixam entrever, além da depreciação de sua cultura e presença, certo movimento do samba saindo da zona rural para adentrar os centros urbanos: “se o candomblé e o samba são proibidos nos arrabaldes e nas roças, como hão de campear dentro das cidades em um dia festivo como o carnaval?” (apud SANDRONI, 2001, p. 90). Também o músico, etnomusicólogo e fundador da Associação Cultural Cachuêra! Paulo Dias se refere à zona rural como a origem dos batuques de terreiro, mencionando entre essas manifestações o carimbó (PA), o tambor de crioula (MA), o zambê (RN), o samba de aboio (SE), o candomblé (MG), o jongo ou caxambu (Vale do Paraíba paulista, mineiro e fluminense), o batuque de umbigada (SP-Tietê), entre outras manifestações:

Os Batuques de Terreiro hoje dançados por todo o Brasil **têm suas raízes nos eventos com dança e música que promoviam os escravos fixados na zona rural principalmente** – fazendas, engenhos, garimpos – mas também em algumas áreas urbanas, realizadas nos poucos momentos de lazer de que dispunham. [...] Com a vinda das populações negras para as cidades, essas **danças ancestrais passaram da roça às periferias urbanas** (DIAS, 1999, p. 43, grifo nosso).

Embora aceitando esse movimento das práticas culturais situadas na zona rural em direção às áreas urbanas e admitindo as contribuições musicais advindas com esse trânsito, é preciso não desconsiderar a presença do samba e de outras práticas negras já consolidadas na cidade de São Paulo no século XIX. Entende-se que a narrativa que atribui ao interior do Estado a origem do samba paulista, empreendida por muitos sambistas não pretende negar a presença do samba na cidade de São Paulo e tampouco defender enfaticamente o trânsito geográfico do gênero musical. A narrativa que atribui ao samba paulista origem interiorana, certamente, visa construir para o gênero uma história própria, parte de uma estratégia que busca lhe conferir reconhecimento e legitimação. Também o samba carioca carrega narrativas simbólicas de origem, construídas tendo em vista a autenticação de seus lugares de tradição na tarefa de afirmação identitária do gênero. Na busca pela definição dos parâmetros estéticos definidores do samba “autêntico” e, lançando mão da crítica à indústria fonográfica, Francisco Guimarães, o Vagalume, em seu livro *Na Roda de Samba*, de 1933, delimita um lugar social para o samba, tornando o “morro” seu território de origem, lugar ao qual se deve a “autenticidade” e “espontaneidade” do gênero:

[...] o “morro” surge como um território mítico, lugar da “roda” onde se praticava o “verdadeiro” samba. [...] A “roda de samba” seria o lugar de uma fala musical coletiva, “pura”, “espontânea”, onde a criatividade daquele grupo social que estaria na origem do samba, era recolocada, quase como um rito de origem (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 170).

No mesmo ano de 1933, Orestes Barbosa afirma ser o samba patrimônio do Rio de Janeiro como um todo, embora considerasse que o gênero teria nascido no morro. Ambos os autores traziam em seus livros os debates a respeito do lugar social do samba. O próprio Noel Rosa teria tornado essa questão tema de samba quando canta em versos que “o samba, na realidade, não vem do morro nem lá da cidade” (trecho do samba “Feitio de Oração”, composto em parceria com o paulistano Vadico e gravado em 1933).

Narrativas de origem, portanto, são portadoras de uma intenção de construção identitária, delimitando características e peculiaridades que definem e conferem estatuto de legitimidade ao objeto em questão. O que aqui se pretende é justamente problematizar essa narrativa do samba paulista, procurando entender as bases que a fundamentam para compreender as motivações que levam um grupo de sambistas e entusiastas do samba a defender enfaticamente um samba regional de suposta matriz rural. Para retomar a bibliografia específica do samba paulista no que diz respeito à delimitação do conjunto de

características e do “lugar de origem” do gênero regional, cabe dizer que à expressão “samba rural”, cunhada por Mário de Andrade em 1937, Marcelo Manzatti (2005) prefere “samba de bumbo”. Para Manzatti, o samba praticado tanto nas cidades do interior quanto na capital já há muito não apresenta mais características que possam ser designadas como rurais. Além disso, a própria cidade de São Paulo das décadas iniciais do século se aproximava do modo de vida das cidades interioranas, com seus ares de província. Entretanto, diante dos propósitos desta pesquisa as expressões “samba rural” ou “samba interiorano”, quando aqui empregadas, pretendem – conscientes do caráter generalizador e limitador que elas encerram por minimizar as particularidades e congregar numa unidade conceitual uma multiplicidade de experiências culturais distintas – referir o espaço geográfico das cidades mencionadas pelos sambistas quando defendem para o samba paulista uma peculiaridade regional. Embora reconhecendo as características específicas de cada uma das manifestações musicais incluídas na denominação “samba rural”, não caberia entre os propósitos desta pesquisa a tarefa de mapear e avaliar as especificidades que envolvem as variantes culturais e musicológicas de cada uma dessas diversas práticas negras encontradas seja nas cidades interioranas seja na própria capital paulista.

Desse modo, quando o assunto é o samba das cidades interioranas de São Paulo, é interessante mencionar entre as variantes encontradas em diferentes regiões do Estado, tais como o samba de bumbo de Pirapora e o batuque de umbigada de Tietê, Capivari e Piracicaba, alguns denominadores comuns, que serão abordados com mais vagar a seguir. Há ainda o samba-lenço de Mauá, município da região metropolitana de São Paulo; o samba de Quadra, cidade que fica a 154 km da capital paulista; o samba de Santana de Parnaíba, representado pelos grupos *Samba do Cururuquara* e *Grito da Noite*; e o samba de Vinhedo. Marcelo Manzatti menciona alguns dos grupos e regiões em que se praticava (e em alguns casos ainda se pratica) o samba de bumbo:

O Samba de Bumbo, hoje, é praticado nos municípios de Santana de Parnaíba (grupos Cururuquara e Grito da Noite), Vinhedo (Samba de Da. Aurora), Mauá (Samba Lenço), Quadra (Samba Caipira) e Pirapora do Bom Jesus (Samba de Roda). Sua área de ocorrência, no entanto, estendeu-se, no passado, a muitas outras localidades, como Rio Claro, Campinas, Piracicaba, São Simão e Itapira – na região conhecida antigamente como oeste -, chegando a Itapeva e Guaxupé – Estado de Minas Gerais; Itu, São Roque, Sorocaba, Araçoiaba da Serra, Botucatu, Laranjal Paulista e Tietê, no eixo médio do rio homônimo, na antiga área de projeção bandeirante em direção aos sertões de Mato Grosso; e, também, Redenção da Serra, Jacaré e Caçapava – no Vale do Paraíba, dentre outras (MANZATTI, 2005, p. 22).

Como o próprio Marcelo Manzatti afirma, “a noção de que estes diferentes grupos paulistas de Samba constituem uma família é pouco entendida nos dias atuais, mesmo entre seus praticantes, que preferem acentuar as diferenças de estilo nos poucos momentos em que se dá o encontro dos grupos em contextos festivos” (MANZATTI, 2005, p. 19). O autor atribui também aos pesquisadores essa tendência de buscar destacar as diferenças entre os estilos, não havendo quem compreendesse “numa mesma e grande família os sambas que queremos agrupar”, uma vez que, sendo “a descrição [...] um elemento importante na metodologia dos pesquisadores do folclore – e eles se notabilizaram por isso –, qualquer detalhe diferencial era captado e catalogado” (MANZATTI, 2005, p. 49-50).

Assim, admitindo, todavia, que o universo do samba no interior de São Paulo é amplo e merecedor de estudos de naturezas várias, serão destacados no decorrer da pesquisa, dentre esses locais todos, apenas aqueles que a memória dos sambistas elegeu, e que frequentemente aparecem referidos em seus relatos pessoais e letras de sambas. É o caso das cidades de Tietê, Campinas, Capivari e, especialmente, Pirapora do Bom Jesus, associada ao epíteto de “berço do samba paulista”. Importa pensar em como a própria memória da cidade de Pirapora do Bom Jesus gira em torno dessa construção. Nas palavras de Fernanda Dias, autora de um estudo etnográfico a respeito do samba de bumbo em Pirapora

A grande influência que Pirapora assumia até pouco mais da metade do século XX, enquanto aglutinadora de diferentes modalidades de samba de bumbo do Estado, foi utilizada para legitimar a concepção de que o samba de bumbo do Estado de São Paulo, e mesmo o samba realizado por grupos de sambistas paulistanos, nasceu em Pirapora. O discurso atual, o qual se pauta nestas referências anteriores, retoma estas influências indo adiante. Está pautado na concepção de que mais do que um local capaz de ter proporcionado a influência mútua entre manifestações diferentes, Pirapora foi o local da gênese destas expressões culturais (DIAS, 2008, p. 128).

A narrativa que localiza na cidade de Pirapora do Bom Jesus a origem ou “berço do samba paulista” está reafirmada em jornais do município e mesmo no sítio da Internet da prefeitura municipal de Pirapora, no qual se lê sob o título “O Samba Paulista nasceu em Pirapora”, afirmativas categóricas de que “Bumbos e batuques de Pirapora fundaram o samba paulistano” ou de que ao menos o “município de Pirapora do Bom Jesus faz parte importante desse fenômeno migratório do Samba, que foi decisivo para caracterização do Samba Paulista”. Fernanda Dias apresenta em sua dissertação algumas reportagens que anunciam a festa de agosto em Pirapora – tanto em jornais locais quanto em veículos de maior circulação e expressão –, reafirmando a ideia da cidade como origem ou “berço” do samba de São Paulo:

Apesar do tom moderno do tema, a programação deste ano também pretende resgatar a beleza da história do samba na cidade e o **fato de o samba de São Paulo ter nascido em Pirapora** [...] O evento vai mostrar peças de outros carnavais, adereços e fotos que marcaram época, além de exaltar a riqueza do samba de roda, cujo ritmo é originário de Pirapora (Jornal *Município em Notícias*, p. 7, 2007, apud DIAS, 2008, p. 130).

Há pouco mais de uma semana, a entrevista com octogenária Maria Esther foi marcada. Data, hora e local foram agendados. 54 quilômetros percorridos até ao **berço do samba rural paulista** (assim denominado por Mário de Andrade, em 1937), todo o grupo fundado por ela, o Samba-de-Roda de Pirapora, reunido no Espaço Cultural Samba Paulista Vivo (Jornal *O Estado de São Paulo*, p. C6, 27 de jan. de 2008, apud DIAS, 2008, p. 131).

Há que se ressaltar, ainda, que a festa do Bom de Jesus de Pirapora é uma referência fundamental para os sambistas paulistas. Muitos foram frequentadores assíduos dos festejos religiosos que aconteciam anualmente no início do mês de agosto na cidade que cresceu em torno do santuário de Bom Jesus. Em artigo publicado em 1937 na *Revista do Arquivo Municipal*, Mário Wagner Vieira da Cunha relata que no século XVIII se encontrou uma imagem de santo talhada em madeira às margens do rio Tietê. Lendas em torno desse episódio referem que quando a imagem estava sendo levada para a igreja da vila de Parnaíba, localidade dali mais próxima, os bois que a carregavam teriam estacado ou, em outra versão, a imagem teria milagrosamente voltado a Pirapora. Fez-se um santuário para acolher a imagem designada por Bom Jesus de Pirapora, santuário que posteriormente teria sido delegado aos jesuítas e transformado na matriz da cidade atual, no entorno da qual a cidade foi formada. A festa de Bom Jesus de Pirapora era destino de peregrinos de origens várias, que para lá se dirigiam a fim de prestar sua homenagem, pagar promessas e dedicar sua devoção ao Bom Jesus.

A prática do “samba rural” é identificada com a cultura negra, já que “os negros costumeiramente participavam dos festejos católicos, principalmente em Pirapora, onde buscavam sobretudo suas raízes culturais e reciclar a prática do samba” (MORAES, 1995, p. 93). O crescente interesse despertado pela tradicional festa religiosa atrai para a cidade um número crescente de peregrinos, o que paulatinamente vai trazer à festividade um aspecto considerado “profano” pelas autoridades católicas locais, e que diz respeito às práticas que se desenvolvem nos barracões onde se alojavam os negros. Nesses espaços, após o encerramento da parte dedicada à religiosidade católica da festa em Pirapora, o samba dos negros tomava as noites com seus batuques e danças. O samba era executado por instrumentos de percussão, fundamentalmente a caixa, o chocalho e o bumbo. Conforme conta Mário Wagner da Cunha em seu artigo publicado em 1937

À noite a igreja não chega para conter as pessoas que acorrem a fim de ouvir a predica. Às nove horas as portas se cerram. As luzes da fachada se apagam. Todavia, há para além muita luz e muito barulho: são os negros a sambarem no barracão ou os “fusos” puchados a sanfona que começam a animar-se. É a festa profana que deve durar até alta madrugada (CUNHA, 1937, p. 18-19).

Ao contrário do que expressa a designação “festa profana”, a prática do samba nos barracões está igualmente envolta em um ambiente de profunda religiosidade. Marcelo Manzatti menciona as “forças religiosas ou sobrenaturais” que alguns sambistas atribuem ao bumbo, identificando aí uma “relação idêntica à construída com os atabaques nos cultos afro-brasileiros e, antes disso, com todos os tambores mestres das danças afro-brasileiras ancestrais” (MANZATTI, 2005, p. 20). Em “Batuque de Pirapora”, Geraldo Filme traz em sua narrativa o “menino preto” que, expulso da procissão católica, foi “**iniciado** no batuque de terreiro”, referindo o ritual de iniciação nas práticas culturais negras e aclarando a religiosidade presente no festejo negro, desqualificado pelas autoridades católicas como “festa profana”. Mesmo parte da bibliografia dedicada ao samba de bumbo de Pirapora acaba reproduzindo essa separação entre os eventos católicos, representativos da “parte religiosa” da festa, e a prática do samba, “elemento primordial da festa profana” (CUNHA, 1937, p. 20). Essa relação entre o samba e as práticas religiosas será mantida na cidade de São Paulo, especialmente na primeira metade do século XX, preservada em redutos negros como as casas de sambistas, seus terreiros e quintais, assunto que será retomado adiante.

O samba em Pirapora acontece na forma de desafios seja durante a noite, após os cultos religiosos católicos, seja durante o dia, quando saem às ruas os cordões, “formados por grupos de indivíduos que anualmente se congregam em Pirapora” (CUNHA, 1937, p. 19). Olga Von Simson apresenta as romarias a Pirapora como sendo uma das principais práticas envolvendo os grupos carnavalescos paulistanos em suas atividades de meio de ano. O Grupo Carnavalesco da Barra Funda, conhecido como Camisa Verde, era o grupo representante de São Paulo na festa de Bom Jesus de Pirapora na década de 1920, sendo lá conhecido como “Grupo dos Paulistas”. O cordão carnavalesco de Dionísio Barbosa tomava contato em Pirapora com outros grupos, denominados “batalhões”, vindos principalmente de Campinas e de Itu:

A romaria a São Bom Jesus de Pirapora, apesar de ter como motivação principal a devoção religiosa, propiciava uma ocasião de grande divertimento para os fiéis, com desafios de samba, passeios de barco pelo rio Tietê e desfiles de rua, além de permitir um encontro dos membros do Camisa Verde, que produziam um samba

mais urbano, com grandes representantes do samba rural (samba de roda, sambalento, samba de desafio, samba de bumbo) (VON SIMSON, 2007, p. 114).

As idas a Pirapora ficaram registradas na memória de infância de sambistas (entre os quais futuros dirigentes de escolas de samba) tais como Fernando Penteado, que recorda: “Eu fui batizado em Pirapora. A gente ia muito à Pirapora naqueles caminhões tipo pau-de-arara” (Depoimento concedido a GOMES, 2010, p. 90). Assim também Seu Carlão do Peruche narra suas lembranças de criança, rememorando especialmente os barracões onde a poeira levantava no chão de terra, pisoteado durante a dança:

Eu me recordo, devia ter uns 7 ou 8 anos, era levado pelos meus pais para Pirapora do Bom Jesus. Quando chegava 6 de agosto, iam romarias de tudo quanto era lugar. Quando chegávamos lá, minha mãe ia para a igreja e meu pai me levava para o barracão, onde se jongava. Lembro como se fosse hoje: “Zeca, onde você vai com o menino?” “Eu volto já Maria!” E me levava para o barracão. E nesse barracão se jongava, dormia, acordava, e o pessoal jongando. [...] Nem sei se meu pai chegou a conhecer a igreja por dentro. Não me lembro, pois ele ia lá para o barracão, aonde se jongava. O jongo para mim é o embrião do samba. Eu me recordo que no barracão fazia levantar poeira, o piso era terra, as imediações eram as margens do Rio Tietê. Separavam-se as senhoras, as meninas e as adolescentes de um lado e assim se processava com os homens do outro lado, e iam jogar (Depoimento concedido a GOMES, 2010, p. 148).

Uma pequena digressão se faz aqui importante. Embora Seu Carlão associe a ocorrência do jongo à festividade de Bom Jesus de Pirapora, a bibliografia específica sobre jongo costuma localizá-lo na região do Vale do Paraíba. As pesquisas que resultaram no dossiê produzido pelo Iphan, Instituto do Patrimônio Artístico e Nacional, intitulado *Jongo no Sudeste* identificaram e contataram comunidades jongueiras nas cidades paulistas de Guaratinguetá, Cunha, Piquete, São Luís do Paraitinga e Lagoinha (Iphan, 2007, p. 13), destacando que, embora o inventário realizado tenha se restringido a esses grupos, isso não limita a presença do jongo a eles, “pelo contrário”, assegura o dossiê (Iphan, 2007, p. 20). Ainda que não caiba nas propostas deste trabalho uma discussão conceitual a respeito do jongo e das localidades nas quais ele esteve presente, importa destacar certa confusão terminológica comum a gêneros ligados ao universo negro paulista. É novamente o referido dossiê que aborda brevemente a questão, trazendo alguns dos possíveis nomes diversos para se referir à mesma manifestação musical: “Tambu, batuque, tambor, caxambu. O jongo tem diversos nomes, e é cantado e tocado de diversas formas, dependendo da comunidade que o pratica. Se existem diferenças de lugar para lugar, há também semelhanças, características comuns em muitas manifestações do jongo” (Iphan, 2007, p. 14). Assim, entende-se que, ao mencionar sua vivência no “jongo”, o sambista Carlão do Peruche esteja se referindo a

manifestações culturais que possivelmente incluem a prática do samba de bumbo em Pirapora, uma vez que sua fala refere a presença dos barracões à margem do rio Tietê.

O festejo dos negros nos barracões de Pirapora tornou-se um atrativo tão intenso que passou a concorrer com o intuito religioso católico, sendo esse “desequilíbrio”, um dos motivos para a decadência da festa já a partir de 1937, de acordo com a avaliação de Mário Wagner da Cunha. A data apontada pelo autor assinala a proibição do samba nos barracões pela Igreja Católica, evento representativo da reação dos dirigentes católicos ao crescente interesse despertado pela “parte profana” desempenhada pelos cultos dos negros. Olga Von Simson menciona que a partir da década de 1950 consta registro da ida de grupos carnavalescos a Aparecida do Norte no período que antecede o carnaval a fim de pedir proteção para os desfiles (VON SIMSON, 2007, p. 115), dado que, gradualmente, os grupos de sambistas foram deixando de praticar as costumeiras romarias a Pirapora.

Apesar da decadência, a festa em louvor ao Bom Jesus de Pirapora mantém-se viva na memória e na história do samba de São Paulo. Movimentos recentes de resgate e manutenção da tradição do samba de bumbo na cidade desde a década de 1990 movimentam eventos culturais ligados aos grupos tradicionais de samba de Pirapora e outras cidades. Em 2003 é gravado o disco *Samba de Roda Nossa Gente* pelo Grupo Folclórico de Pirapora do Memorial da Cultura Musical da cidade de Pirapora do Bom Jesus. O lançamento é parte de um movimento de recuperação, preservação e difusão da cultura popular de Pirapora, sendo idealizado e organizado pelo coordenador de Cultura e Turismo da cidade. No encarte do CD, nota-se uma reafirmação da narrativa que confere à manifestação de Pirapora do Bom Jesus o lugar de origem do samba de São Paulo: “O carnaval de São Paulo nasceu em Pirapora do Bom Jesus, nos batuques de negros. Veio para São Paulo e depois foi se transformando. Tudo começou lá” (apud DIAS, 2008, p. 133). O reconhecimento dessa narrativa se dá, inclusive, por meio de financiamentos de projetos culturais, como o projeto intitulado *Berço do Samba*, de autoria de João Mário, responsável pela coordenação do *Espaço Samba Paulista Vivo*, local situado no centro da cidade de Pirapora do Bom Jesus e conhecido como *Casa do Samba*. O projeto foi aprovado em 2013 pela Secretaria de Estado da Cultura e recebeu do ProAc, Programa de Ação Cultural, subsídios para fomentar uma série de encontros mensais no ano de 2014 com a participação e interação de diversos grupos de samba, promovendo a difusão da cultura popular paulista.

A narrativa que localiza no interior do Estado a suposta origem do samba paulista vai além da constatação histórica e geográfica de que a migração das zonas rurais para a capital paulista teria trazido junto desses homens suas práticas culturais. Constatar que a prática do

samba e de outras manifestações interioranas adveio da migração de famílias do interior para a capital é fato incontestado e bastante repetido pela bibliografia que estuda as manifestações do samba na São Paulo de primeiras décadas do século XX. Assim, por exemplo, o geógrafo Alessandro Dozena, estudioso do samba na cidade de São Paulo, declara que

a cidade se urbanizava ao mesmo tempo em que recebia a contribuição dos negros vindos das cidades interioranas, onde a concentração de comunidades escravizadas permitia a estruturação do samba. [...] Os escravizados que saíram das áreas rurais para a cidade de São Paulo levaram a tradição do batuque rural, que foi sendo gradativamente incorporado ao samba já em um contexto urbano [...] (DOZENA, 2011, p. 39; 41).

O geógrafo ressalva que não é possível concluir que não houvesse prática do samba antes da migração de seus praticantes do campo para a cidade, mas reafirma que o que se pode atestar é, certamente, a grande contribuição que a cultura musical interiorana teria prestado à cidade de São Paulo. Também a socióloga Ieda Marques Britto propõe tratar em seu trabalho “da transferência e fixação destes grupos interioranos na cidade de São Paulo e da contribuição que vieram a dar às manifestações em pauta, nas quais aparecia o samba [...]” (BRITTO, 1986, p. 31).

No que se refere à narrativa memorialista do samba de São Paulo, entretanto, defender para o gênero uma origem específica é mais profundo que meramente afirmar um percurso migratório. A narrativa construída em torno da “matriz rural” do samba paulista visa legitimar o gênero musical e consagrar uma história específica para o samba, afirmando justamente um passado rural para uma manifestação cultural negra que pouco espaço encontrou para se difundir na cidade urbanizada. Pertinente é avaliar as dimensões desse discurso na cidade que carrega em sua trama narrativa o ideal civilizatório de molde europeu, apagando seu passado rural e sua história negra.

2.1 “Aí então é que a poeira levantava”: a festa de Bom Jesus de Pirapora e a memória do samba paulista

Esse mesmo ideário que confere a Pirapora o lugar de origem do samba paulista é repetido e reafirmado por muitos sambistas, tanto em Pirapora quanto em São Paulo. Significativo é o depoimento do sambista Geraldo Filme ao dizer que “lá em Pirapora é onde o negro tinha condição de relembrar aquelas raízes, então ele dançava um batuque, dançava uma umbigada, dançava todas aquelas coisas que na cidade ele não tinha mais condição”

(Depoimento concedido em 1981. LAHO/CMU). Para Geraldo Filme, é no “samba de bumbo”, tal como praticado em Pirapora do Bom Jesus e outras cidades do interior de São Paulo, que o negro encontrava um espaço privilegiado para manter vivas suas tradições culturais. Para ele “as origens rurais eram a garantia da legitimidade e da diferenciação do samba produzido em São Paulo” (SILVA et al. 2004, p. 167). José Geraldo Vinci de Moraes confirma essa identificação que Geraldo Filme reconhece “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).

Osvaldinho da Cuíca também associa o samba de São Paulo ao samba de Pirapora, de quem teria herdado características musicais como o aspecto “pesado” e o uso de instrumentos musicais utilizados na prática do samba de bumbo. Por outro lado, embora reafirme sua importância histórica e musical, pondera a questão de ser Pirapora a origem do samba ao dizer que

é preciso um esclarecimento: **aquele samba [das festas de Pirapora] não foi a semente do samba paulista, como muita gente diz**, visto que seu surgimento é bem posterior ao aparecimento do samba na maioria das cidades do estado. **Seria bem mais correto dizer que o seu papel foi o de um grande e generoso balaio**, reunindo e combinando diversos tipos de samba trazidos pelos romeiros (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 23, grifo nosso).

Osvaldinho ainda atualmente atribui a Pirapora a importância de representar uma garantia da manutenção dessa tradição regional paulista: “Pirapora é a força, é a resistência do samba de bumbo, né? Pirapora é a tradição” (Depoimento extraído do documentário *Cidadão Samba*, 2008, 8’18). Fernando Penteadado identifica na origem musical diferenciada do samba de São Paulo a razão do “samba pesado” com que costumeiramente os sambistas identificam o gênero paulista. Diz o sambista: o “samba de São Paulo ele é pesado porque ele vem do tambu, né? Que é o batido em cima de um tronco de árvore oco que se bate com duas baquetas” (Depoimento extraído de MELLO, 2007, parte I, 10’30). Seu posicionamento fica evidente na associação que ele faz entre o samba de São Paulo e o tambu, não obstante se possa questionar sua premissa, uma vez que da execução das matracas no tambu resulta uma sonoridade aguda, ao contrário dos instrumentos de som grave com os quais se relaciona o aspecto pesado do samba paulista. O tambu é o principal instrumento musical do “bataque de umbigada”, na explicação concisa de Wilson de Moraes, um “grande tambor feito de tronco

de árvore, tão importante que os batuqueiros correntemente chamam a dança de ‘tambu’” (MORAES, 1978, p. 7-8).

Associar a peculiaridade do samba de São Paulo à sua origem no tambu é associar, metonimicamente, o samba paulista ao interior do Estado, que é onde as manifestações do tambu são localizadas na narrativa dos sambistas. Também o sambista Barão do Pandeiro afirma a origem rural do samba paulista quando diz: “São Paulo tem história de samba muito grande, é que o samba de São Paulo é um samba de origem rural, mas você tem sambistas fantásticos em São Paulo [...]” (Apud CISCATI, 2000, p. 181). E, novamente, Osvaldinho da Cuíca afirma: “O samba paulista, ele tem uma característica totalmente diferente. Ele vem do sincretismo religioso de negros e brancos. Em São Paulo, os batuques vêm de Pirapora, Tietê...” (Depoimento extraído do documentário *Cidadão Samba*, 2008, 6’37). Na mesma direção está o depoimento de Inezita Barroso, cantora e folclorista paulistana, primeira intérprete do samba *Ronda*, de Paulo Vanzolini (1953), e cuja carreira está amplamente vinculada ao universo da música interiorana:

O samba de São Paulo não tem absolutamente nada a ver com o samba carioca que, aliás, **tem outra origem, outra ramificação**. O samba paulista, facilmente identificável, é **um samba mais pesado, autêntico, afro, folclórico**. O samba paulista tem muito a ver com o jongo, com o samba de lenço (ou samba-lenço) e com o batuque. O samba de São Paulo, ou como se queira, **o samba paulista, é negro e mantém suas origens**, ao contrário do samba que se faz no Rio de Janeiro (Depoimento concedido a ÂNGELO, 1992a, p. 12, grifo nosso).

Não sendo intenção deste trabalho reafirmar ou refutar essa atribuição de origem do samba paulista, importa analisar esse aspecto específico da narrativa da origem do samba paulista especialmente porque ela vem acompanhada da ideia de que as marcas musicais daquela expressão cultural teriam exercido grande influência no samba que se gestava na cidade de São Paulo de início do século XX, vindo gradativamente a perder espaço diante da influência maior do padrão urbano carioca. Essa é uma ideia frequentemente encontrada nos discursos proferidos pelo sambista Osvaldinho da Cuíca: “Então você vê a influência muito grande, muito forte, do samba de bumbo, do samba rural em cima do samba paulista” (Depoimento extraído de TOLEDO, 2003, 01’).

Também os cordões carnavalescos que surgem na cidade de São Paulo no início do século XX estão associados na narrativa desses sambistas a elementos musicais cujas raízes remontam ao samba de bumbo de Pirapora e outras regiões do interior do Estado. Geraldo Filme, embora aparentemente receoso em afirmar essa relação, acredita que a origem dos cordões carnavalescos está nas cidades interioranas. Assim o sambista se expressa a esse

respeito: “A participação deles [dos cordões] como coisas do povo foi muito grande porque os cordões tiveram origem acho que mais nos interiores, né? No interior de São Paulo, aquelas coisas todas [...]”. (Depoimento concedido em 1978, LAHO/CMU). Mais incisivo, Osvaldinho da Cuíca não hesita em estabelecer a ligação entre os cordões da cidade de São Paulo e o samba de Pirapora, assim como não deixa de frisar que, como elemento típico do samba paulistano, os cordões representam um modelo já extinto: “Os cordões herdaram muita influência do samba de bumbo de Pirapora... Os cordões paulistanos que não existem mais” (Depoimento extraído de TOLEDO, 2003, 12’19). No depoimento do ritmista da Nenê de Vila Matilde Zé da Rita, colhido pelo percussionista Chico Santana Mestrinel, nota-se que também ele identifica no interior do Estado (em especial no samba de roda de Pirapora e Santana da Parnaíba) as raízes do samba dos cordões carnavalescos. Para Zé da Rita teria sido Geraldo Filme o mediador, transportando para o samba dos cordões o que aprendera do samba de roda interiorano:

Tinha o cordão do Vai-Vai, do Camisa-Verde, cordão do Fio de Ouro, Cordão do Paulistano que era do Geraldo Filme. Grande compositor mesmo do carnaval paulista foi **Geraldo Filme, sabia de tudo, da parte dele ele trouxe o samba de Pirapora, de Pirapora de Bom Jesus, aquele samba do tambor, da batida do tambor**, o samba de roda, tinha também em Santana do Parnaíba, então veio daquilo. **Ele trouxe a batida pesada que alimentava os cordões, e você vê que até hoje tem escola, que nem o Vai-Vai, que tem a bateria pesada, que é originária do cordão daquele tempo, que o Geraldo trouxe** (Depoimento concedido a MESTRINEL, 2009, p. 230).

Conforme já referido, um exemplo contundente da relação entre os cordões e o samba de Pirapora na narrativa para o samba paulista é o grupo percussivo que acompanha os cortejos ser chamado “batuque”. O sambista carioca Jangada, em artigo publicado em 1972, ao falar em “batuque” acrescenta, entre parênteses, um comentário explicativo, dizendo ser essa a maneira como os sambistas se referem à bateria. Essa observação de Jangada, inserida no artigo à guisa de esclarecimento para o leitor, evidencia que chamar “batuque” o instrumental percussivo das escolas de samba era, ainda em 1972, uma denominação corrente (JANGADA, 1972, p. 56). Ao descrever os elementos componentes dos desfiles dos cordões carnavalescos de São Paulo, Wilson Moraes faz alusão à designação “batuque” em lugar “bateria” ao dizer que o “batuque compreende os instrumentistas ou batuqueiros com cerca de dez tambores surdos, doze caixas claras, oito contrasurdos, dois bombos, dois pratos. Na frente, vão dois clarins e para sustentar o canto costuma-se usar um trombone ou saxofone” (MORAES, 1978, p. 27). Osvaldinho da Cuíca igualmente afirma a diferença terminológica

dada ao instrumental percussivo em São Paulo, chamado batuque, enquanto no Rio de Janeiro esse grupo instrumental era denominado bateria:

Não tinha porta-bandeira, tinha mestre-sala. Não tinha rainha de bateria. O desfile era diferente... era um cortejo imperial: rei, rainha, a corte, a princesa... Usava a mesma fantasia todo ano... entendeu? **Aí, na frente do... do... não era bateria, era batuque. Bateria era Rio de Janeiro, aqui era batuque** (Depoimento concedido à autora em 21/01/2012).

Talvez seja relevante mencionar a diferença que Valdevino Batista da Silva, conhecido como Mestre Divino – que foi, entre outras coisas, apitador da escola de samba Nenê de Vila Matilde no final dos anos 1960, nela permanecendo até 1982, quando entrou em discordância com a diretoria da escola⁵⁰ – estabelece entre batucada e bateria. Embora ele não levante a bandeira de uma origem rural para o samba paulista, essa perspectiva predominante nas narrativas do samba de São Paulo parece estar presente em sua fala ao comparar o “estilo” da batucada com o “padrão” da bateria, demonstrando preferência pelo primeiro. Diz Mestre Divino: “A batucada tem estilo e a bateria tem padrão. Então, a gente prefere estilo à padronização. [...] A batucada é assim: ela tem seis estilos para serem tocados. A bateria é no máximo uma coisa, ela é padrão. Não tem como fugir daquilo” (Entrevista concedida a GOMES, 2010, p. 76). Divino comenta, ainda, que a Nenê de Vila Matilde em seus primeiros tempos apresentava características de batucada, tendo aos poucos se padronizado, assumindo as características de uma bateria no desenvolvimento de sua rítmica. Em seu trabalho à frente da escola, Divino se empenha em recuperar algumas das características da antiga bateria.

Mestre Divino não apresenta com clareza o que ele concebe como “estilo” e “padrão” em sua fala, bastante assinalada pela intuição. Para demonstrar suas ideias no decorrer da entrevista com ele realizada⁵¹, Divino preferia executar ritmicamente cada um dos estilos que apresenta para a batucada, exemplificando sua fala seja através de sons labiais seja através de demonstração performática em instrumentos com o auxílio de seus filhos. O percussionista Chico Santana se dedicou a avaliar através de transcrições musicais, entrevistas e participações diretas em ensaios a concepção rítmica de Mestre Divino à frente da bateria da Nenê de Vila Matilde, uma abordagem interessante mas cuja dimensão escapa aos limites e

⁵⁰ Nascido em Salvador, BA, Mestre Divino se mudou para São Paulo aos 6 anos de idade. Trabalha atualmente como funcionário público municipal, além de atuar no Grêmio Recreativo Escola de Samba União Imperial, escola de samba que ele próprio fundou na Zona Leste de São Paulo em 1982.

⁵¹ O depoimento que o sambista concedeu à autora aconteceu, por escolha dele próprio, na quadra da Escola de Samba União Imperial em 24 de setembro de 2011. O sambista esteve durante todo o tempo muito solícito e muito à vontade para falar sobre suas experiências. Seu empenho durante grande parte da conversa foi em demonstrar na prática o trabalho que desenvolve ensinando as crianças e jovens do bairro a tocarem os instrumentos musicais que ele mesmo fabrica na quadra da escola.

propósitos da presente pesquisa⁵². De todo modo, é importante pensar em como a escolha da designação “batucada” para o instrumental percussivo da escola de samba não é casual, uma vez que o sambista aponta que ela seria originária do batuque: “Batucada vem do batuque de antes... dos negros [que] vão tocar música lá praqueles lado lá” (Depoimento concedido à autora em 24/09/2011). Assim, embora não defenda a originalidade ou a origem rural do samba em São Paulo de maneira enfática, seu discurso carrega essa ideia implícita, especialmente com relação à sua postura favorável às possibilidades maiores que a “batucada” traz em comparação com a “bateria”, e à atribuição de sua origem nos batuques de negros. Apenas para concluir essa reflexão gerada pelo depoimento de Mestre Divino, cabe acrescentar a observação tecida por Chico Santana: “É importante frisar que para Divino [os instrumentistas da escola de samba] não são ‘ritmistas’, terminologia associada ao conceito de ‘bateria’ e ‘padrão’, mas são sim ‘batuqueiros’, ou seja, que fazem uma ‘batucada’, com ‘estilo’” (MESTRINEL, 2009, p. 217-218).

Também é possível encontrar nos estudos acadêmicos dedicados às manifestações do samba de São Paulo uma reafirmação de alguns pontos defendidos na narrativa que confere ao samba interiorano lugar de origem do samba paulista. Quando estabelecem, por exemplo, relação entre o samba da capital das primeiras décadas do século XX e a manutenção do bumbo como instrumento fundamental dos festejos carnavalescos na cidade daquele início de século, acabam replicando argumentos presentes na narrativa defendida pelos sambistas. Nesse sentido, Iêda Marques Britto identifica no interior paulista o “**núcleo inicial** das antigas apresentações do samba dos negros” (BRITTO, 1986, p.67), conferindo à zona rural as origens do samba paulista. Britto se refere ainda aos sambistas como Dionísio Barbosa, Inocência Mulata ou Madrinha Eunice, dizendo que eles não deixaram de “se reportar à **natureza rural** do samba paulista” (BRITTO, 1986, p. 69). A pesquisadora Olga Von Simson, em entrevista concedida em 2003, apresenta a ideia de que a matriz do samba de São Paulo é rural: “Em São Paulo, **a raiz é do interior do Estado**, ligada aos escravos das fazendas de café e à prática religiosa do jongo” (CAVALCANTE, 2003). Também em seu livro *Carnaval em Branco e Negro*, afirma entre as vertentes que convergiram para a

⁵² Alguns de seus apontamentos a esse respeito: “Divino tem uma concepção bastante peculiar de ritmo, batucada, bateria e percussão. Segundo ele bateria tem ‘padrão’, enquanto batucada tem ‘estilo’. A Nenê, que antigamente se caracterizava como uma batucada, teria se afastado deste tipo de desenvolvimento rítmico, tornando-se uma bateria, com padrão. Divino tentou, em seu retorno à Nenê em 2009, trazer de volta o ‘estilo’ da batucada matildense. As maiores diferenças estão na divisão de vozes entre os surdos e na batida de caixa. A questão do andamento também é relevante, embora mais flexível. [...] Isso demonstra que mesmo com as transformações ocorridas na bateria, alguns elementos se mantêm, mesmo que adaptados e ‘diluídos’ em meio a uma complexa rede polirrítmica” (MESTRINEL, 2009, p. 215).

consolidação dos festejos carnavalescos de início do século XX as “festas de caráter religioso-profano – como congada, moçambique e o próprio samba de Pirapora – vivenciadas geralmente fora da cidade” (VON SIMSON, 2007, p. 115).

Para mencionar ainda outro estudioso do samba paulista, o geógrafo Márcio Marcelino menciona outras cidades interioranas repetidas nos discursos dos sambistas, mas com eles reafirma ser Pirapora o “ponto de partida para o samba paulistano”: “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**” (MARCELINO, 2007, p. 23, grifo nosso). E mais adiante segue: “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” (MARCELINO, 2007, p. 24). Ainda outros pesquisadores merecem ser mencionados, senão pela identificação do samba interiorano como berço, matriz ou marco zero do samba paulistano, ao menos por apontar a forte influência musical que Pirapora representa para o samba urbano da cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX.

Tomando como referência a instrumentação típica do samba de bumbo mantida nos desfiles dos cordões carnavalescos paulistanos, ao mencionar as peculiaridades musicais dos cordões carnavalescos de São Paulo da primeira metade do século XX, o historiador José Geraldo Vinci de Moraes enumera: a presença dos conjuntos de choros, o ritmo da “marcha sambada” e, finalmente, “o **uso do bumbão de Pirapora**, um grande surdo, de som mais abafado [...], **instrumento que determinava e marcava o ritmo nas festas de Bom Jesus de Pirapora e que foi transportado para o samba urbano da capital**” (MORAES, 2000, p. 259). E a socióloga Iêda Marques Britto se refere à presença e convivência, em determinado momento, de instrumentos musicais das duas diferentes tradições:

O velho instrumento [bumbo] ainda está presente nas escolas de samba paulistanas, principalmente naquelas originárias dos cordões carnavalescos, como Camisa Verde e Vai-Vai, determinando o ritmo mais pesado do samba paulista. Atualmente, porém, já cede espaço ao diálogo dos instrumentos mais leves, como o jogo de tarol e a resposta do surdo, uma influência do samba carioca (BRITTO, 1986, p. 25).

O antropólogo Marcelo Manzatti, mais do que associar ao samba de São Paulo o referencial rural do qual procederiam suas características específicas, defende a manutenção de elementos musicais oriundos do samba de bumbo no samba urbano das baterias carnavalescas paulistanas de tempos recentes. Assim, acaba endossando – embora não

apresente análises musicológicas ou outros exemplos musicais mais específicos – a narrativa de origem do samba paulista:

Porque São Paulo tinha um modelo próprio de carnaval, tinha um modelo próprio de samba que é baseado nesse que eu falei pra vocês, do samba de bumbo e a gente pode até encontrar, assim... Se a gente fizer um esforço arqueológico a gente vai encontrar alguns fragmentos desses sambas nas baterias das escolas de hoje (Depoimento extraído de TOLEDO, 2003, 0'12).

Wilson Rodrigues de Moraes, em seu trabalho dedicado às escolas de samba de São Paulo menciona as regulares idas dos sambistas aos festejos de Pirapora e supõe que o “permanente contato entre eles e esse tipo de manifestação deve ter sido o responsável pela inclusão do instrumental do samba-de-bumbo nos primeiros Cordões da Capital [...]” (MORAES, 1978, p. 19). Na observação de Fernanda Dias em sua dissertação sobre o samba de bumbo em Pirapora, a autora destaca que Wilson de Moraes

utiliza também a denominação “Samba Rural Paulista” para classificar o samba realizado na cidade, e prossegue, apontando a possibilidade deste contato ter sido responsável pela introdução do bumbo, na conformação dos cordões carnavalescos paulistanos, mesmo considerando o fato destes utilizarem o ritmo de marcha durante o desfile (DIAS, 2008, p. 128).

José Geraldo Vinci de Moraes sugere que, apesar de ocorrer fora dos limites urbanos da cidade de São Paulo, a festa de Bom Jesus de Pirapora “parece ter desempenhado um papel de relevância na constituição dos sons e ritmos que compunham a trilha sonora paulistana” (MORAES, 1995, p. 89). Em outro momento, declara, no tocante à música executada pelos cordões carnavalescos em seus desfiles no início do século XX, que, “além das diversas experiências dos negros, **se baseava essencialmente no samba produzido em Pirapora**, somado aos pequenos conjuntos de acompanhamento que proliferavam pela cidade” (MORAES, 1995, p. 105, grifo nosso). Em seu trabalho sobre Geraldo Filme, o historiador Amaílton de Azevedo, assim refere suas impressões pessoais acerca das gravações realizadas pelo sambista no programa Ensaio, da TV Cultura, gravado em 1992: “[...] é possível ver e ouvir a singularidade de seu samba com **explícitas referências das musicalidades tradicionais (mais conhecidas como os ‘batuques paulistas’)**” (AZEVEDO, 2006, p. 118, grifo nosso). Embora não exemplifique sua fala nem especifique em que consistiriam as “explícitas referências” por ele notadas, essa indicação do pesquisador é interessante por apontar para a presença de elementos musicais do samba de bumbo, genericamente incluído na categoria de “batuques paulistas”, no samba de Geraldo Filme.

Sugestiva, ainda, é a análise de Chico Santana com relação à escola de samba Nenê da Vila Matilde. O pesquisador reconhece que, ainda que seu dirigente não tenha sido frequentador das festas de Bom Jesus de Pirapora, a convivência entre a escola de Seu Nenê e os demais cordões carnavalescos teria ocasionado a assimilação de elementos característicos dos cordões na escola que tomou como parâmetro as escolas de samba cariocas desde sua fundação:

Alberto Alves, diferentemente de outros líderes carnavalescos paulistanos, não chegou a tomar parte nas festas de Bom Jesus de Pirapora, que exerceram forte influência sobre os cordões carnavalescos de São Paulo. No entanto, a convivência com tais agrupamentos tornou inevitável o intercâmbio de elementos musicais e estruturais característicos destas manifestações carnavalescas típicas da capital bandeirante. **Assim a bateria matildense apresentava similaridades com o ritmo dos cordões, influenciado pelo samba de bumbo paulista** (MESTRINEL, 2009, p. 124, grifo nosso).

Em outros momentos, se não engrossam o coro que atribui influência musical (rítmica ou instrumental) do samba de bumbo sobre o samba paulista, pesquisadores ao menos ressaltam a importância dessa festividade no imaginário dos sambistas. Mário de Andrade, em seu já referido pioneiro estudo sobre o samba rural paulista, atribui às festividades de Pirapora “influência decisiva” sobre o samba paulista: “É possível finalmente imaginar-se que as festas religioso-profanas de Pirapora tenham tido no passado influência decisiva senão na criação da coreografia do samba paulista, pelo menos em sua divulgação no Estado” (ANDRADE, 1975, p. 228). Também Fernanda Dias assim se expressa a esse respeito, afirmando não ser possível contestar

a grande importância que a cidade de Pirapora exerceu, até pouco mais da metade do século XX enquanto aglutinadora de diversos grupos vindos do interior do Estado de São Paulo, da capital paulista e de outros Estados do Brasil. A cidade era um local privilegiado de interação de diferentes modalidades de samba de bumbo e comportava também a presença de cordões carnavalescos vindos da capital paulista (DIAS, 2008, p. 133).

Iêda Marques Britto, ao referir uma série de manifestações culturais dos negros na São Paulo de início do século XX, localiza no interior paulista a manifestação cultural responsável pelo “maior poder aglutinador junto a referidos grupos que acorriam ao município [de Pirapora], às margens do Tietê, participando das comemorações religiosas promovidas no Santuário” (BRITTO, 1986, p. 59). Pirapora se constitui, na concepção da autora, “referência obrigatória nas atividades dos grupos de sambistas paulistas” (BRITTO, 1986, p. 63). O referido livro de Iêda Marques Britto tem como propósito avaliar a prática dos

sambistas na cidade a partir da perspectiva da resistência cultural desses negros da São Paulo de início do século XX e, nesse intuito, a autora afirma que, “de fato, **foram os sambistas oriundos do interior**, especialmente das zonas onde a concentração de negros havia sido intensa em períodos mais antigos, **que maior colaboração deram às ocorrências [do samba] na capital**” (BRITTO, 1986, p. 67).

De qualquer modo, há nas biografias de tantos sambistas paulistanos ou radicados em São Paulo relações familiares e pessoais com o interior paulista. Geraldo Filme, por exemplo, nascido em São Paulo em 1927, foi registrado, batizado e morou até os cinco anos em São João da Boa Vista (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 141). Retornou a São Paulo no início da década de 1930, estabelecendo-se na Barra Funda, “bairro [em] que seus pais fixaram residência, vivendo sobretudo nos arredores da Alameda Gleite e do largo Coração de Jesus” (SILVA et al. 2004, p. 153). Osvaldo Barro, o Osvaldinho da Cuíca, nascido no Bom Retiro, em 1940, e descendente de italianos, durante parte da infância morou no interior de São Paulo com a avó, na cidade de Poá, mudando-se para São Paulo em 1948 para morar com uma tia. Mas é a trajetória de Antônio Messias de Campos, o Toniquinho Batuqueiro, que apresenta significativa ligação com o interior paulista. Natural de Piracicaba, onde nasceu em 1929. Veio para São Paulo em 1940 (com 10 para 11 anos). Plínio Marcos, na narrativa que precede a interpretação de *Ditado Antigo* em seu disco *Plínio Marcos em Prosa e Samba*, conta a história do velho Silvério, avô de Toniquinho, que levava consigo toda a família para as manifestações de tambu na cidade de Piracicaba, onde residiam, atestando com isso a relação estreita entre Toniquinho Batuqueiro e o universo do samba interiorano. Teria sido após a morte de Seu Silvério que a família se dispersou, tendo então Toniquinho partido para São Paulo a fim de “tentar a sorte na cidade grande”.

A transferência de homens do interior para a capital paulista remonta ao início do século, quando do nascente processo de industrialização e de desenvolvimento urbano da cidade. A abolição da escravidão no Brasil acarretou a ampliação de demanda de mão de obra para a cafeicultura paulista e, nesse processo a cidade de São Paulo recebeu um elevado contingente de imigrantes estrangeiros (especialmente italianos, portugueses e espanhóis) na virada do século XIX e décadas iniciais do século XX, sofrendo uma notável alteração em sua estrutura e dinâmica populacional. Nesse ínterim, a expansão ferroviária, a urbanização e a industrialização despontam como desdobramentos decorrentes da expansão de economia cafeeira no Estado de São Paulo, ocasionando ampla demanda de mão de obra também para esses setores. O impacto causado pela imigração internacional – e, de acordo com Maria Sílvia C. Beozzo Bassanezi, pela migração interna, desencadeada a partir especialmente dos

anos 1930 – não foi o mesmo em todo o território paulista. No caso da cidade de São Paulo, vale dizer que seu intenso processo de urbanização e industrialização

acarretou mudanças na composição da população, na forma de organização do trabalho e nas suas relações com outras áreas do estado. **Para esse município convergiam imigrantes recém-chegados e os saídos da lavoura cafeeira e de municípios do interior em busca das inúmeras oportunidades de trabalho que ele oferecia.** Mesmo não se caracterizando como produtor de café, tornou-se o grande polo de atração de imigrantes e de seus descendentes, o que provocou um crescimento populacional rápido e imenso, transformando-o no município mais populoso do estado (BASSANEZI, 2012, p. 92, grifo nosso).

O fenômeno da migração das áreas rurais para os centros urbanos é um processo que acarreta mudanças estruturais na sociedade brasileira e desde meados do século alcança dimensões bastante amplas, já que, para além das transformações no campo demográfico – na década de 1960 a população urbana se torna significativamente superior à população rural – “a própria sociedade brasileira [...] se torna cada vez mais urbana” (BRITO, 2006, p. 223). Ainda de acordo com os estudos do professor do Departamento de Demografia da UFMG, Fausto Brito, “apenas na segunda metade do século XX, a população urbana [brasileira] passou de 19 milhões para 138 milhões, multiplicando-se 7,3 vezes, com uma taxa média anual de crescimento de 4,1%. Ou seja, a cada ano, em média, mais de 2,3 milhões de habitantes foram acrescentados à população urbana” (BRITO, 2006, p. 223). Trata-se de um processo que, nas palavras de José de Souza Martins, “fica mal compreendido e mal explicado se considerarmos as migrações acima de tudo ou exclusivamente como fenômeno demográfico e econômico” (MARTINS, 2004, p. 200). Entre as complexas transformações estruturais acarretadas pela migração está a formação de territórios específicos, resultante dos deslocamentos espaciais. Nesse sentido, a ocupação do território não se dá apenas no campo demográfico, mas também nas esferas social, política, econômica e cultural, já que as migrações são um “processo sempre coletivo e eivado por redes sociais que lhe dão suporte” (PAIVA, 2012, p. 173). Oriundos da zona rural, os migrantes apresentam um fluxo interno mais expressivo que os imigrantes estrangeiros a partir da década de 1930, fazendo crescer a população interiorana residente na capital.

A presença do samba estava garantida em numerosas festividades paulistanas desde o início do século: Festa de Santa Cruz, Festa de Nossa Senhora de Achiropita, Festa de São João, Festa de São Pedro, Festa do Divino (MORAES, 1995, p. 70-71). Relatos de sambistas e de moradores de regiões atestam a prática do samba de umbigada na São Paulo da metade do século. Assim conta, por exemplo, D. Maria Assunção, moradora da Vila Carolina, no

Bairro do Limão: “Quando eu era mocinha tinha aqui na Vila Santa Maria, que é... que teve [samba] aí umas duas vezes [mais recentemente] e geralmente faziam lá na casa do meu primo, do Arruda”. E Rubens Romão, morador da Casa Verde também confirma: “Se você pegasse a Vila Maria, o que subia pra ir pra Vila Santa Maria, inteirinha, até lá embaixo, você só via todo mundo dançando tambu” (Depoimento extraído de DIAS; XAVIER, 2003, 21’05)⁵³. Também Iêda Marques Britto atesta a presença de “sambas espontâneos e comemorações festivas” na cidade de São Paulo em festas como o dia 13 de maio, data festiva para os negros, e em redutos como as casas do Zé Soldado na Jabaquara e da Tia Olímpia na Barra Funda (BRITTO, 1986, p. 69).

Depoimentos como esses vão rareando no decorrer do século XX à medida que avança o processo de metropolização da cidade. Em entrevistas concedidas a Neide Comenda que resultaram num artigo publicado na *Revista do Arquivo Municipal* em 1969, uma série de depoentes contam sobre sua participação e envolvimento com o samba-lenço praticado em São Paulo por um grupo de sambistas que reunia pessoas de diversos bairros na Vila das Palmeiras, “situada entre os conhecidos bairros do Limão e Freguesia do Ó” (COMENDA, 1969, p. 124). Além da festividade de 13 de maio, alguns desses depoentes mencionam o aspecto religioso que ainda justificava a ocorrência do samba na capital nesse final de anos 1960, como Dona Francisca, que menciona as festas de São João e São Benedito como momentos em que o samba acontecia na cidade (COMENDA, 1969, p. 145) e Dona Albina, que afirma que dançavam o samba “quando vão rezar um terço a um santo, cumprindo uma promessa. Raras vezes a gente dança sem motivo algum” (Albina Maria Antônia de Oliveira em depoimento a COMENDA, 1969, p. 132).

Vão se tornando mais escassos os testemunhos da permanência da prática do samba de bumbo ou do tambu em algumas de suas diversas formas na cidade a partir do final da década de 1960, tanto mais relatos que confirmem relação entre a prática do samba e elementos de religiosidade. O artigo de Neide Comenda traz alguns desses poucos relatos, uma vez que no decorrer das décadas as manifestações do samba acabaram sendo ressignificadas no universo urbano, apartando-se gradualmente do referencial que lhe dava suporte nas manifestações interioranas. Duas referências a festividades realizadas nas residências de praticantes do samba-lenço nas décadas de 1960 e 70 merecem, ainda, ser feitas. Em 1962, consta que Dona Guilhermina oferece a festa de 13 de maio, trazendo como

⁵³ Embora não se saiba com exatidão a idade dos depoentes, é possível conjecturar uma faixa etária situada entre 50 e 70 anos, o que situaria o período contado nesses depoimentos entre as décadas de 1940-1960, aproximadamente.

estrutura a oração do terço, seguida de passeata e do samba realizado noite afora. A partir de então, Dona Guilhermina ofereceria o festejo em comemoração ao dia 13 de maio por seguidos dez anos. Além dessa, a festa em louvor a São João, oferecida por Dona Sebastiana a partir de 1976, envolvia a prática do samba-lenço como parte da programação da festa em devoção ao santo (DIAS, 2008, p. 24).

Ainda sobre a manutenção de aspectos de religiosidade no samba da cidade, vale mencionar o que conta Seu Livinho, primeiro apitador do Vai-Vai e um de seus fundadores, dizendo que depois de sair do cordão, no final da década de 1940, fundou um centro de umbanda no Bexiga. Em depoimento, assim menciona as relações que mantinha com a religiosidade no momento que antecedia o desfile carnavalesco: “A gente se cuidava, sempre se defumava, tomava seu banho de defesa. Antes de ir pro desfile a gente fazia as orações da gente. Pedia proteção pra gente e pros outros” (Depoimento concedido em 1978. LAHO/CMU). O arquiteto Marcos Virgílio da Silva, que se propõe a estudar aspectos da urbanização de São Paulo a partir da experiência de seus sambistas entre os anos 1950 e 60, traz algumas reflexões a esse respeito:

Os sambas praticados no interior de São Paulo estavam inscritos num conjunto de práticas coletivas nas quais a devoção exercia um papel decisivo – isto é, havia uma vinculação estreita entre as festividades religiosas e suas procissões com a prática do samba. Assim era, por exemplo, em Pirapora do Bom Jesus, um dos principais centros do samba rural paulista. Essa vinculação não se extinguiu com a migração de seus praticantes para as cidades, mas se redefiniu de forma decisiva (SILVA, 2001, p. 75).

A redefinição do samba no cenário urbano é sentida pelos sambistas, que revelam uma sensação de perda diante da transformação. Toniquinho Batuqueiro, por exemplo, assim se expressa a respeito do samba rural e de sua consequente adaptação ao ambiente urbano:

Quando você vem para São Paulo você perde o modo, o sistema do lugar. Por exemplo, eu fiz uma música agora que foi do jeito da minha terra: “*Quem planta cói, quem qué colhê semeia. Avisa a turma que vai tê samba na aldeia. Carreiro, carro, vai buscar meu boi de guia, saindo daqui agora, chega no raiar do dia*” (Entrevista concedida a GOMES, 2010, p. 60).

Interessante é que o exemplo empregado por ele para ilustrar o que seria um samba “do jeito da minha terra” traz a temática e a linguagem do homem da roça. Uma vez que não se tem acesso ao áudio dessa entrevista e que, portanto, não se sabe se o excerto musical foi cantarolado, não há indicativos para averiguar se há algum elemento propriamente musical

específico nessa identificação do samba com a terra do sambista. Essa alusão ao universo rural se nota no sotaque empregado e no tema abordado pela letra do samba mencionado.

Vale ainda retomar a citação de Geraldo Filme anteriormente referida, em que o sambista menciona que em Pirapora o negro podia relembrar suas origens, enquanto na cidade ele já não tinha mais condição. Essa citação interessa não apenas para ilustrar o apreço devotado a Pirapora, mas ainda para se pensar que – embora Geraldo Filme esteja se referindo especificamente à cidade de São Paulo quando compara o universo de Pirapora com o da “cidade”, na qual o negro “não tinha mais condição” de praticar suas danças e batuques – o que parece estar implícito nesta comparação são, antes e mais amplamente, os dois universos contrapostos do campo versus cidade. É habitual, ainda atualmente, ouvir pessoas que vivem na roça se referirem ao centro urbano como “a cidade”, e o depoimento de Geraldo Filme igualmente parece trazer essa relação implícita. Na cidade interiorana de Pirapora, associada ao ambiente rural, o negro pode reviver suas raízes, na metrópole paulistana o distanciamento cada vez mais intenso desse universo provinciano torna também distantes, e pouco possíveis, as práticas culturais de outrora.

2.2 “Abre a roda minha gente que o batuque é diferente”: alguns apontamentos musicológicos a respeito da diferença entre o samba paulista e o carioca

Parte importante da argumentação desta pesquisa está na abordagem musical dos sambas compostos por esses sambistas defensores da particularidade paulista do samba. A hipótese principal que se pretende demonstrar é a de que tal grupo de sambistas não apenas identifica no samba regional paulista uma peculiaridade musical que se veio perdendo ao longo dos anos, mas, de alguma forma, faz referência a ela em suas composições. Em outras palavras, o propósito fundamental das análises musicais está em perceber como a narrativa que conta a história do samba de São Paulo – oriundo do interior do Estado e distinto em suas características musicais do padrão do samba urbano carioca – transcende o discurso verbal e está também presente no discurso musical desses sambistas. O intento da análise musical empreendida é antes entender a construção dessa narrativa em torno de um gênero musical que buscar afirmar ou refutar a constatação de que o samba paulista é mesmo peculiar. A análise comparativa dos padrões rítmicos desses sambas tem como objetivo fundamentar social e musicologicamente os discursos em torno da pretensa diferença do samba paulista com relação ao carioca.

Para dar conta da dimensão musical que envolve o tema desta pesquisa, recorreu-se a uma aproximação com a etnomusicologia, disciplina que, embora em diálogo com a musicologia, busca investigar as manifestações musicais não necessariamente registradas por meio da notação. Em *The Anthropology of Music* (1964), o antropólogo americano Alan P. Merriam propõe uma articulação entre a musicologia e a antropologia para o estudo da “música enquanto cultura”, que é como ele define a etnomusicologia. Assim, o diálogo com a etnomusicologia permitirá uma compreensão mais vasta do tema em questão, ajudando a esclarecer, do ponto de vista mais propriamente musical, as perguntas norteadoras da pesquisa – o que fundamenta a construção dessa narrativa em torno do samba em São Paulo? Quais elementos musicais os sambistas destacam para defender o samba típico paulista?

Apesar de tratar especificamente do universo carioca, o livro de Carlos Sandroni, *Feitiço Decente, transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, apresentou valiosas contribuições para o direcionamento desta pesquisa. A proposta de Sandroni é, numa perspectiva etnomusicológica, avaliar os elementos que caracterizariam as transformações sofridas pelo samba urbano carioca entre os anos 1917 e 1933. Nesse intuito, analisa desde aspectos propriamente musicais – motivação principal de sua análise – até indicativos sociais, como a maior noção da autoria, a ascensão social da figura do malandro e os debates que acompanharam questões pertinentes ao universo do samba, como sua autenticidade, seu lugar social, entre outras. A maneira como Carlos Sandroni alia a pesquisa sociológica à musicológica é de prestimoso auxílio para este trabalho, já que é também proposta desta pesquisa estabelecer um diálogo com a musicologia, diálogo que está ausente na quase totalidade dos trabalhos historiográficos que abordam a produção musical brasileira.

Tomando como base para as análises os registros fonográficos desses sambas, é preciso ter em vista as considerações feitas por Carlos Sandroni com relação ao estudo da música popular do passado através dos discos, alertando para o fato de que a gravação pode não representar um registro fidedigno da música (2001, p. 186):

O samba gravado no estúdio não é igual ao feito fora dele – isso não quer dizer, no entanto, que não haja relações entre ambos, nem que não possamos fazer inferências sobre aquele a cujo som não temos mais acesso (o que não foi gravado), a partir daquele a que ainda temos (o que foi). Estas inferências, no entanto, devem ser feitas sempre com a maior prudência (SANDRONI, 2001, p. 186).

Nesse sentido, convém ressaltar que grande parte dos sambas a serem analisados teve sua divulgação e difusão promovidas antes pela oralidade que por meio de registros escritos (partituras) ou fonográficos, sendo lançados no mercado do disco apenas bastante

tardiamente. O questionamento proposto pelo historiador Roger Chartier a respeito do universo da leitura na Europa quinhentista pode ser igualmente tomado ante os propósitos desta pesquisa: “como poderão os historiadores reconstruir as práticas pressupostas nesse universo da oralidade?” (CHARTIER, 2001, p.67). Em virtude desse caráter oral, é preciso refletir se há distanciamento, e em que medida, entre a prática informal do samba e as escolhas musicais para os registros fonográficos feitos desses sambas, reflexão que é preciso levar em conta no decorrer da pesquisa, embora não haja pretensão de resolver a questão. Além disso, essa oralidade que predominou na difusão de certos sambas é um elemento relevante a ser considerado, sendo parte importante para a compreensão do universo de produção e circulação do samba de São Paulo.

Ainda é preciso levar em conta o fato de essas gravações serem, em certos casos, fruto de uma iniciativa de grupos que defendem a necessidade de preservação e divulgação do samba de São Paulo, que consideram particular em sua autenticidade regional. É o caso, por exemplo, de Toniquinho Batuqueiro, cujo único disco autoral foi gravado em 2009 como parte de um projeto intitulado *Memória do Samba Paulista*. Ou mesmo dos trabalhos de Plínio Marcos, que em 1971 lançou o disco com as canções que fizeram parte do espetáculo *Balbina de Iansã* e em 1974 lançou *Plínio Marcos em Prosa e Samba, Nas Quebradas do Mundaréu*, gravado com Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Zeca da Casa Verde, e resultado da peça *Plínio Marcos e os Pagodeiros*, depois renomeada como *Humor Grosso e Maldito das Quebradas do Mundaréu*, que estreou em agosto de 1973 no Teatro de Arte, no Bexiga. Sendo ele um grande incentivador do samba regional de São Paulo e das tradições afro-paulistanas, não seria equivocado supor que esse posicionamento influenciou, decerto, as escolhas musicais para a produção dos discos em questão. Embora essa problemática possa parecer, à primeira vista, um limitador, importa destacar que, ainda que pautadas por uma intencionalidade, a identificação da instrumentação escolhida para o arranjo e a transcrição de claves rítmicas desempenhadas pelo instrumental percussivo ajudam a elucidar uma das perguntas centrais da presente pesquisa: que elementos musicais foram eleitos para criar e consolidar uma tradição para o samba da cidade?

Como critério de seleção de sambas para a análise, escolheram-se, em primeiro lugar, sambas compostos por aqueles sambistas que apontam que a diferença entre o samba paulista e o carioca está na origem diversa do primeiro e defendem a necessidade de preservação dessa tradição regional diante da hegemonia carioca, destacadamente: Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Osvaldinho da Cuíca, que, além disso, apontam essa tradição rural como uma particularidade do samba paulista com relação ao samba carioca. Estes três sambistas ocupam

lugar central neste trabalho em razão de serem, entre os defensores da narrativa do samba paulista peculiar, aqueles dos quais mais se encontram disponíveis fonogramas e, conseqüentemente, depoimentos e entrevistas concedidos a periódicos e estudiosos do samba de São Paulo. A partir daí, procurou-se eleger do corpo de seu repertório os sambas que traziam em suas letras as temáticas dos espaços do samba na cidade de São Paulo, da cidade transformada ou referências ao samba e festas do interior do Estado.

A definição desse critério temático para a seleção dos sambas gravados se fez necessária não apenas para delimitar o corpus documental da pesquisa – delimitação imprescindível dada a quantidade significativa de registros constantes nos sete álbuns envolvidos – mas também para direcionar as análises no sentido de compreender a narrativa construída pelos sambistas, sem pretender encontrar nos registros de samba paulista elementos que confirmem ou refutem a narrativa aqui estudada. Com isso, chegou-se a um total de vinte sambas (em vinte e cinco diferentes gravações) que seguem organizados nos distintos grupos destacados abaixo de acordo com o assunto principal de suas letras:

Temática trazida na letra	Geraldo Filme	Oswaldinho da Cuíca	Toniquinho B.
Samba Rural – lembranças das festas e referências ao universo interiorano de Pirapora (entre outras cidades paulistas)	1. Batuque de Pirapora 2. Tradições e Festas de Pirapora	1. Esse jongo é meu 2. Pirapora	1. Bolo de Fubá 2. Ditado Antigo
Samba na cidade – lembranças de antigos espaços da cidade de São Paulo	1. São Paulo Menino Grande 2. Tebas, o escravo 3. Tradição (Vai no Bexiga pra ver) 4. Tiririca 5. Eu vou pra lá 6. Silêncio no Bexiga 7. Último Sambista 8. Largo da Banana/Vou sambar noutro lugar 9. Hegemonia 10. Eu vou mostrar	1. Barra Funda 2. Tiririca 3. Frigideira 4. Hino da Velha Guarda	

--	--	--	--

De cada um desses sambas, transcreveu-se sua "clave", padrão rítmico responsável pela marcação do tempo, em torno do qual os demais instrumentos se guiam. A essa mesma estrutura rítmica Carlos Sandroni chamou "linha-guia", traduzindo "*lime-line pattern*", ideia desenvolvida por Kwabena Nketia, em 1974 (*The Music of África*) e referido em trabalhos de outros estudiosos da música africana como Gerhard Kubik (1979) e Kazadi wa Mukuna, que se valeram dessas ideias para pensar na presença desses padrões africanos no Brasil. "[Mukuna] associa um dos ritmos típicos do tamborim (de fato uma das realizações do nosso paradigma do Estácio) com o conceito de *time-line* introduzido por Nketia [...]" (SANDRONI, 2001, p. 202). Kazadi wa Mukuna define *lime-line*, amparando-se na definição de Nketia, como um "ponto de referência constante pelo qual a estrutura da frase de uma canção, assim como a organização métrica linear da frase, são conduzidas" (MUKUNA, 2006, p. 93).

Cabe dizer que algumas dificuldades foram encontradas com relação às transcrições, quer quanto à transcrição das claves ou "linhas-guias", quer quanto à transcrição das melodias. Diante disso, buscou-se seguir algumas das orientações dos etnomusicólogos Simha Arom, em seu estudo *African polyphony and polyrhythm. Musical structure and methodology* (1991), e Bruno Nettl, nas reflexões propostas em seu livro *The study of Ethnomusicology* (1983). Arom aponta que seria extremamente difícil analisar a música não ocidental sem primeiro reduzi-la na forma de partitura, transcrevendo a música de tradição oral. No entanto, reconhece, concordando com Bruno Nettl, que as dificuldades encontradas em uma estrutura musical complexa muitas vezes tornam impossível a tarefa da transcrição. Em *Theory and Method in Ethnomusicology* (1964), Bruno Nettl alerta: "Mesmo quando o número e o tamanho dos instrumentos são conhecidos, é extremamente difícil anotar o que cada um, individualmente, está tocando" (Apud AROM, 1991, p. 95).⁵⁴

Em seu livro *The study of Ethnomusicology*, Nettl aborda novamente a questão, mencionando que "a transcrição de fonogramas exóticos é uma das mais difíceis e intrincadas tarefas da pesquisa musicológica" (p. 75)⁵⁵, amparando-se em citações de etnomusicólogos como Merriam, por exemplo, que afirma que esse empenhado esforço de reduzir uma música de tradição oral a uma forma visual, transcrita, "é uma questão ainda longe de estar resolvida"

⁵⁴ Citação original: "Even when the number and size of the instruments is known, it is extremely difficult to notate what each individual one is playing". Tradução nossa.

⁵⁵ Citação original: "The transcription of exotic phonograms is one of the most difficult and intricate tasks which ethnomusicological research has ever put before its devotees". Tradução nossa.

(Apud NETTL, 2005, p. 75). O perigo, segundo Charles Seeger, seria a “suposição de que o parâmetro auditivo completo de música é ou pode ser representado por um parâmetro visual parcial” (Apud NETTL, 2005, p. 76)⁵⁶. O propósito, aqui, embora ciente do risco da redução anunciado por Seeger, é o de facilitar a visualização da trama musical, em especial no tocante às rítmicas empregadas, objetivo principal das análises previstas. Ou, para mencionar o sugestivo e irônico título do capítulo que Bruno Nettle dedica ao tema da transcrição no seu referido livro, “Eu não posso dizer nada até ter visto a partitura”⁵⁷.

Outra importante consideração a ser feita a respeito das transcrições das claves rítmicas se refere ao fato de a escrita musical aqui realizada ser condizente com os parâmetros da notação ocidental, o que implica em prováveis ajustes da prática musical à lógica binária da escrita convencional. Interessantes, nesse sentido, são as conclusões a que Glaucia Lucas chegou em seu trabalho sobre o congado em Minas Gerais. A partir de programas computacionais específicos, a autora obteve uma representação gráfica das “microestruturas” das células rítmicas encontradas nas realizações musicais empreendidas em sua pesquisa. Com base nesse levantamento, pôde “apontar a direção de certos desvios nos valores de duração ocorridos no processo de transcrição, em função do uso do sistema de notação da música ocidental” (LUCAS, 2002, p. 113). Suas conclusões confirmaram uma sensação auditiva inicial, a de que “algumas células rítmicas recorrentes apresentam uma margem de variabilidade em suas durações internas, quando examinadas em contextos musicais semelhantes” (LUCAS, 2002, p. 115). Assim, observa que raramente as durações das células rítmicas apresentam com precisão a subdivisão binária, acontecendo muitas vezes de se ternarizarem ao longo da execução: “Essas manifestações variam de comportamento conforme o contexto musical em que surgem. O extremo  não foi observado em nenhuma das medidas efetuadas” (LUCAS, 2002, p. 117). Ainda diante de tais dificuldades – e sublinhando que não se pretendeu uma análise musical exaustiva – as transcrições e o parecer musical desse material selecionado servem a esta pesquisa como importante ferramenta metodológica para entender o universo do samba e o processo de construção de sua memória na cidade de São Paulo.

Sobre os álbuns. Do disco de Plínio Marcos, composto pela trilha que ambientou sua peça teatral *Balbina de Iansã*, 1971, foram escolhidos três sambas, sendo que dois deles foram novamente gravados no disco *Plínio Marcos em Prosa e Samba, Nas quebradas do mundaréu*,

⁵⁶ Citação original: “A hazard of writing music lies in an assumption that the full auditory parameter of music is or can be represented by a partial visual parameter”. Tradução nossa.

⁵⁷ Título original: “I can’t say a thing until I’ve seen the score”. Tradução nossa.

em 1974. Deste álbum foram analisados seis sambas. Interessante que a cada faixa Plínio Marcos destaca alguns momentos emblemáticos da história do samba de São Paulo. De *Geraldo Filme*, gravado em 1980, único disco solo da carreira de Geraldo Filme, foram analisados quatro sambas. Ainda a participação de Geraldo Filme na coleção *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*, resultante da gravação do *Programa Ensaio*, dirigido por Fernando Faro na TV Cultura traz um interessante registro do samba *Eu vou mostrar*, não incluído em nenhum de seus demais trabalhos. Ainda que outros sambas aqui elencados para análise estejam igualmente registrados em sua participação em *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*, optou-se por não incluí-los na análise musicológica em virtude, especialmente, de o disco em questão não ser parte da discografia específica do sambista, sendo resultante da gravação de um programa de TV. Entende-se, desse modo, que as escolhas instrumentais e mesmo a execução das peças aí registradas, não são fruto de arranjos exclusivos, sendo tampouco pensadas como parte de um projeto musical particular. O programa *Ensaio* visa, de maneira bastante informal, o registro de depoimentos pessoais alternados com a interpretação de trechos musicais do artista, e esse registro de canções acontece mesmo à maneira de um ensaio – a própria instrumentação utilizada não sofre substancial alteração a cada faixa gravada, contando com a participação de dois percussionistas e do próprio Geraldo Filme tocando tamborim em algumas das faixas.

Embora datados de um período relativamente recente, foram incluídos ainda neste trabalho dois álbuns de Osvaldinho da Cuíca. Mesmo tendo sido gravados bastante recentemente, importam a esta pesquisa por serem estes os trabalhos em que a narrativa regional de um samba peculiar paulista é contada de maneira bastante expressiva. *História do Samba Paulista I*, de 1999, do qual constam três sambas analisados, é especialmente significativo para entendermos as escolhas do sambista no que se refere à história e à memória do samba de São Paulo. Parte de um projeto que pretendia continuidade (daí o número I junto ao nome do disco), esse álbum apresenta, a cada faixa, e do mesmo modo como o faz o disco de Plínio Marcos, de 1974, um pouco da história do samba paulista contada por Osvaldinho, começando com a chegada dos portugueses e a herança africana, passando pelo batuque em Pirapora e chegando até as escolas de samba de São Paulo. *Osvaldinho da Cuíca Convida: Em Referência ao Samba Paulista*, álbum de 2006, tendo sido lançado após o sambista passar por um tratamento contra um câncer na garganta, é um disco em que conta com a participação de intérpretes convidados por Osvaldinho, que canta apenas três sambas do disco, mas atua como instrumentista em todas as faixas. Desse álbum constam seis sambas aqui analisados.

Ao contrário destes, os trabalhos anteriores de Osvaldinho da Cuíca não denotam, de fato, preocupação com o discurso em defesa de uma tradição regional paulista. Em seu primeiro disco solo, de 1974, tanto esse intuito não era presente que apenas duas das composições são assinadas por Osvaldinho, sendo as demais gravações composições de cariocas afamados como Paulinho da Viola, Xangô da Mangueira e Benito di Paula. Além disso, o disco inclui ainda clássicos do samba carioca como o samba de breque “Risoleta” (Raul Marques/Moacir Bernardino), que alcançou sucesso nacional na voz do também carioca Luís Barbosa. Nenhum verso do disco faz qualquer referência à narrativa do samba paulista a qual Osvaldinho posteriormente se empenhará em difundir e defender. Não há igualmente nesse álbum referências à cidade de São Paulo urbanizada e a seus novos cenários, ou qualquer menção que fosse à prática informal do samba na cidade de tempos de antigamente. Também em seu disco *Preto no Branco*, de 1985 – este já bastante autoral –, não se notam elementos nas letras, melodias ou rítmicas de acompanhamento que façam alusão à singularidade do samba paulista que a narrativa do sambista posteriormente trará com notável desvelo. Ao que parece, portanto, embora ele date de 1974 seu interesse pela questão regional do samba de São Paulo, apenas em registros posteriores é que se constata de fato seu empenho em salvaguardar a história e a tradição regional do gênero.

Optou-se ainda por incluir o CD *Toniquinho Batuqueiro*, parte da série *Memória do Samba Paulista*, lançado em 2009 numa iniciativa do Grêmio Recreativo de Resistência Cultural Kolombolo Diá Piratininga, grupo voltado à preservação e difusão do samba paulista, em parceria com Sambatá. Único registro solo das composições do sambista, a presença de suas composições em álbuns anteriores se resume a um samba em parceria com Carlão do Peruche no disco da escola de samba Unidos do Peruche, de 1970, a algumas composições em parceria com nomes como Jangada e Carlão do Peruche no disco *Balbina de Iansã*, de 1971 e ao disco *Plínio Marcos em Prosa e Samba*, de 1974, que traz duas de suas composições, “Ditado Antigo” e “Bloco do Chora Galo”. Do disco solo de Toniquinho Batuqueiro constam dois sambas aqui analisados. Assim, com relação à escolha dos sambas e seus álbuns, segue a tabela⁵⁸:

Álbuns	Sambas
1971 – Plínio Marcos, Balbina de Iansã	1. Hegemonia 2. Largo da Banana/Vou sambar noutra lugar

⁵⁸ No caso das faixas que apresentam dois nomes separados por uma barra (/), o intuito é registrar que elas receberam nomes diferentes nos encartes que acompanharam os diferentes registros fonográficos.

	3. Tiririca
1974 – Plínio Marcos em Prosa e Samba, Nas Quebradas do Mundaréu	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tiririca 2. Largo da Banana/Vou sambar noutro lugar 3. Tradições e Festas de Pirapora 4. Silêncio no Bexiga 5. Tebas, o escravo 6. Ditado Antigo
1980 – Geraldo Filme	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tradição/Vai no Bexiga pra ver 2. Eu vou pra lá 3. Silêncio no Bexiga 4. São Paulo menino grande
2000 – A música brasileira por seus autores e intérpretes. Geraldo Filme.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Eu vou mostrar
1999 – Osvaldinho da Cuíca, História do Samba Paulista	<ol style="list-style-type: none"> 1. Esse jongo é meu 2. Batuque de Pirapora 3. Último Sambista
2006 – Osvaldinho da Cuíca, Em Referência ao Samba Paulista	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tiririca 2. Pirapora 3. Frigideira 4. Ditado antigo 5. Barra Funda 6. Hino da Velha Guarda
2009 – Toniquinho Batuqueiro	<ol style="list-style-type: none"> 1. Bolo de Fubá 2. Ditado Antigo

Além do mais, foram realizadas também as transcrições das melodias e das células rítmicas de algumas gravações de sambas praticados nas regiões do interior do Estado tentando localizar em que medida as características gerais daquele samba estão presentes na produção dos sambistas da cidade de São Paulo do período estudado. Em suas composições, Geraldo Filme reverencia o “samba de Piracicaba, Tietê e campineiro” e Osvaldinho da Cuíca, em depoimento, pontua: “Em São Paulo, os batuques vêm de Pirapora, Tietê...” (Depoimento extraído do documentário *Cidadão Samba*, 2008, 6’37). Também Fernando Penteadado é categórico em afirmar que a origem do samba em São Paulo é interiorana: “Todo o batuque que nós temos aqui veio do interior: Tietê, Pirapora, Piracicaba, Campinas...” (Depoimento extraído de MELLO, 2007, parte I, 13’32). Tendo isso em vista, o critério para a seleção desse material específico foi justamente o geográfico: manifestações do samba em cidades mencionadas pelos sambistas como aquelas nas quais o samba paulista teria suas raízes, a saber, Pirapora, Tietê, Piracicaba e Capivari.

Ao propor uma reflexão a respeito da prática do samba em Pirapora, buscando mapear suas características gerais que foram levadas para São Paulo, o historiador José Geraldo Vinci de Moraes apresenta uma importante advertência no que se refere à tentativa de reconstrução dessa cultura musical de um período passado:

Embora seja quase impossível reconstituir exatamente como era o samba de Pirapora (e nem é essa a intenção), resta perguntar ainda, que tipo de samba era tocado em Pirapora e quais suas características mais gerais que foram transportadas e/ou transformadas em São Paulo, adquirindo uma nova forma diferenciada, difundida em toda a cidade. Na verdade, existe uma dificuldade crônica em recolher qualquer tipo de material (tanto o texto das “canções” como a parte musical), pois nada foi devidamente registrado através de processo eletrônico/mecanizado ou escrito. O que existe de organização são algumas músicas recolhidas por estudiosos e folcloristas, principalmente Mário de Andrade, ou então alguns raríssimos trechos entoados nos depoimentos dos sambistas da velha guarda. De qualquer maneira, esse material permite caracterizá-lo genérica e sumariamente, o que para o momento já é muito importante (MORAES, 1995, p. 94).

Apesar de atualmente, ao contrário do momento em que escrevia José Geraldo, existirem já numerosas gravações de áudios e vídeos dessas práticas, cabe ressaltar que o registro e o interesse pelo material musical das manifestações do samba no interior do Estado também são parte de um movimento recente e igualmente engajado na proposta de preservação e difusão do modelo regional do samba praticado em Pirapora do Bom Jesus.

Em sua já referida dissertação sobre o samba de Pirapora, Fernanda Dias mostra como também naquela cidade o movimento de resgate da tradição do samba é parte de um processo que tem início bastante posteriormente, a partir, especialmente, da década de 1990: “A formação do atual grupo ‘Samba de Roda’ de Pirapora ocorreu a partir do ano de 1994, quando alguns funcionários da prefeitura local se reuniram no intuito de preservar, resgatar o samba de bumbo realizado na cidade” (DIAS, 2008, p. 69). É nesse contexto que surge o projeto de gravação do disco *Samba de Roda* (2003), pelo grupo folclórico de Pirapora do Memorial da Cultura Musical de Pirapora do Bom Jesus. A estrutura musical bastante similar que compõe praticamente todas as faixas do álbum torna desnecessária a exaustiva transcrição de cada uma das gravações. Um esquema rítmico geral foi extraído e a partir dele algumas análises foram possíveis, conforme adiante se discorrerá com mais vagar.

Também o álbum *Batuques do Sudeste* (2000), segundo volume da *Coleção Documentos Sonoros do Brasil*, lançado pela Associação Cachuera!, traz algumas gravações de batuques, modas, sambas, jongos e outras expressões culturais recolhidas em diversas regiões do Sudeste brasileiro. Deste álbum, quatro faixas foram analisadas: três batuques de

umbigada de Tietê, Capivari e Piracicaba, também chamados modas⁵⁹, e “Tinha um ano e meio”, samba de D. Maria Esther de Pirapora. Além desse disco, recorreu-se também ao acervo da mesma Associação Cultural Cachuera!, que disponibiliza para consulta uma série de registros musicais das comunidades de afrodescendentes dos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Espírito Santo, frutos de pesquisas que datam desde 1988.

No caso específico das transcrições dos sambas, modas e batuques praticados nas manifestações culturais de interior do Estado, cabe lembrar que se trata de música de transmissão oral, de caráter improvisatório e sujeita a alterações várias a cada nova execução. Portanto, as análises aqui realizadas contemplam a manifestação musical em um momento apenas, aquele no qual se deu seu registro. A maneira como Glaura Lucas – em seu trabalho sobre o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá – ressalta a problemática da variabilidade desse universo musical vale também para o universo sonoro abarcado no presente trabalho:

Tendo em vista a margem de variabilidade inerente ao universo musical de transmissão oral, as transcrições das músicas do Congado constituem retratos de execuções de certos cantos com seus padrões rítmicos correspondentes, conforme essas execuções aconteceram numa determinada ocasião. [...] Cada transcrição representa, portanto, uma dentre as possibilidades de ocorrência, e não uma versão definitiva e cristalizada, ou mesmo mais correntes, de um canto (LUCAS, 2002, p. 100).

De modo geral, é possível antecipar que, já a partir de uma primeira análise dessas gravações, notou-se a presença recorrente do que Carlos Sandroni chamou de “paradigma do *tresillo*” nas fórmulas de acompanhamento e também na estrutura melódica desses sambas. O *tresillo*, nome adotado pelos musicólogos cubanos, corresponde a uma variação do “ritmo de habanera”, e é encontrado, entre outros, no partido-alto carioca, no coco nordestino, no samba de roda baiano, no tango argentino e nos ritmos caribenhos, entre “outros pontos das Américas onde houve importação de escravos” (SANDRONI, 2001, p. 28). As palavras de Coriún Aharonián a respeito do “três-três-dois latino-americano” explicam de maneira bastante elucidativa esse padrão rítmico:

[trata-se de] um conceito segundo o qual oito subdivisões são percebidas simultaneamente como agrupadas em duas metades de quatro subdivisões (digamos, duas semínimas) e em três terços desiguais de três, três e duas subdivisões (duas colcheias pontuadas seguidas de uma colcheia) (AHARONIÁN, 1993, p. 50-1, apud SANDRONI, 2002).

⁵⁹ Em artigo publicado na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo em 1969, uma série de entrevistas com sambadores do grupo de samba-lenço revelam que ao canto que acompanha a dança se chama moda, modinha ou desafio.

A principal característica do *tresillo* é, portanto, “a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, que fica assim dividido em duas quase-metades desiguais (3+5)” (SANDRONI, 2001, p. 30). Desse modo, temos o *tresillo* na combinação das seguintes figuras musicais resultando num padrão rítmico que muito comumente encontramos nas claves de acompanhamento do samba de bumbo em Pirapora, por exemplo, ou no batuque de umbigada de cidades como Tietê ou Piracicaba:



Importante mencionar que a presença desse paradigma como padrão de acompanhamento é um elemento muito recorrente nos sambas do Rio de Janeiro do começo do século XX, e os diferencia, entre outros elementos, do samba dos compositores do bairro Estácio de Sá, a partir do final dos anos 1920. No que se refere às modas – faixas referentes ao batuque de Tietê, Capivari e Piracicaba⁶⁰, municípios onde ainda atualmente se pratica o batuque de umbigada, também chamado tambu –, o modelo de acompanhamento dessas manifestações é fundamentado no *tresillo*, padrão rítmico presente nas fórmulas de acompanhamento e no ritmo melódico das Modas tantas vezes improvisadas que ambientam o festejo. Embora se tenha ouvido os mesmos versos entoados em diferentes momentos – gravações em acervos específicos, trechos de documentários, gravações em disco ou mesmo pessoalmente, em visitas aos festejos ambientados ao samba de umbigada de Tietê ou ao samba de bumbo de Pirapora – sabe-se que a moda composta, concluída e reproduzida em diversas ocasiões convive com a prática do improvisado de versos. Exemplo dessa situação está no depoimento de Benedito Assunção, de Barueri, no documentário *No Repique do Tambu. O batuque de umbigada paulista*:

E não tem previsão. Você não tem como escrever uma moda. Porque você faz um programa, você arma uma determinada estrutura, chega lá e não tem nada a ver. Você monta uma moda dentro dum assunto, chega lá surge outro assunto. E você tem que cantar dentro daquele assunto (Depoimento extraído de XAVIER; DIAS, 2003, 06’07).

⁶⁰ Importa destacar que tanto as gravações analisadas quanto os festejos que atualmente acontecem nesses municípios contam com o grupo de batuqueiros que reúne componentes vindos de Tietê, Piracicaba e Capivari, dado o escasso número de praticantes em cada uma das cidades. Em depoimento, Herculano, de Tietê: “Não se tem mais [batuqueiros] em Tietê, não se tem mais em Capivari, não se tem mais em Piracicaba. Então reuniu esses três lugares pra dar um [...] batalhão, pra você dar um grupo de batuque porque não se tem [...] depois que morreu tudo não se tem mais. Antigamente era gostoso porque você tinha, só aqui em Tietê a gente tinha batuqueiro, não precisava buscar de fora, entendeu?” (Depoimento extraído de DIAS; XAVIER, 2003, 12’48).

O instrumento fundamental dessa manifestação musical é o tambu, que, segundo descrição de Marcelo Manzatti, é feito de “trancos de madeira escavados e recobertos com pele animal em uma das extremidades, de forma cônica ou cilíndrica” (MANZATTI, 2005, p. 22). Enquanto as mãos de um instrumentista extraem sons da pele animal, outro instrumentista produz som percussivo através da batida de dois bastões feitos de madeira, chamados matraca, no tronco do tambu. A matraca executa perfeitamente o padrão rítmico do *tresillo*, ao passo que a execução na pele do tambu executa variações sobre essa clave rítmica. Apoiado sobre o tambu, outro tambor de tronco escavado, porém de menor tamanho e em afinação mais aguda, chamado quinjengue. Compõem ainda o conjunto percussivo os guaiás, chocalhos metálicos de cesto. A clave que orienta todo o instrumental percussivo é baseada na figura do *tresillo* e, a partir dela, algumas variantes são executadas, entre as quais a que foi chamada por Mário de Andrade de “síncope característica”, dada a sua marcante presença e constante ocorrência na música brasileira. A explicação para que tal figura possa ser lida como uma variação do *tresillo* é apontada novamente por Carlos Sandroni⁶¹, que afirma a possibilidade de uma leitura em que se subdivide o 3+3+2 em unidades menores de (1+2) + (1+2) + 2:



As gravações das três faixas analisadas do álbum *Batuques do Sudeste* (2000) apresentam o “paradigma do *tresillo*” como clave condutora dos padrões de acompanhamento, sendo ainda possível identificar algumas ocorrências do mesmo padrão rítmico do *tresillo* no ritmo melódico dessas três modas reunidas no referido álbum, o que se pode constatar nos exemplos a seguir, que trazem a transcrição das três modas de Tietê, Capivari e Piracicaba constantes no álbum⁶²:

⁶¹ É o próprio musicólogo quem elucida as possíveis problemáticas apontadas para a leitura da “síncope característica” como sendo uma das variantes do *tresillo*: “é preciso deixar claro que não me baseio apenas em critérios formais para considerar a ‘síncope característica’ como uma variante do *tresillo*. A questão, como diz muito bem Argeliers León, é sobretudo de ‘sentido rítmico’. Do ponto de vista ‘puramente formal’ – se é que isto existe –, não há nenhuma razão para considerar que a sequência 12122 deva ser seccionada como 12/12/2 em vez de 121/22: ambas as leituras são possíveis. Na realidade, o que cabe ao pesquisador da música não é escolher uma ou outra, mas antes descobrir qual é a leitura feita pela cultura que está sendo examinada, quais são os sentidos através do qual ela organiza a matéria rítmica, e sem os quais, pensando bem, esta última permanece informe” (SANDRONI, 2001, p. 30-31).

⁶² Faixa 1. Moda – Batuques de Tietê, Capivari e Piracicaba. Disco *Batuques do Sudeste*, 2000.



Também é clara a presença do *tresillo* na melodia transcrita a partir da escuta de uma segunda “Moda de Tietê, Capivari e Piracicaba”⁶³ aqui analisada. Ambas as peças, embora apresentem expressiva ocorrência de síncopes, não apresentam nenhuma ocorrência de síncopes entre compassos ou no interior dos tempos, mas apenas entre tempos.

Em uma última “Moda de Tietê, Capivari e Piracicaba”⁶⁴ aqui transcrita, à parte algumas ocorrências claras do paradigma do *tresillo*, seu ritmo melódico é

⁶³ Faixa 4. Moda – Batuque de Tietê, Capivari e Piracicaba. Disco *Batuques do Sudeste*, 2000.

⁶⁴ Faixa 2. Moda – Batuque de Tietê, Capivari e Piracicaba. Disco *Batuques do Sudeste*, 2000.

predominantemente cométrico, sem ocorrências de síncopes entre compassos ou no interior dos tempos, e com apenas algumas poucas ocorrências de síncopes entre tempos:

Os conceitos de cometricidade e contrametricidade foram desenvolvidos pelo etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski e dizem respeito à relação entre a métrica e o ritmo. Para tocar brevemente nesse ponto, à guisa de nota explicativa, apenas, cabe dizer que a métrica é a base sobre a qual o ritmo é executado, uma medida constante que serve como estrutura para que o ritmo execute sobre ela suas variações. Quanto mais o ritmo se aproxima dessa estrutura métrica, mais cométrico ele é; do contrário, quanto mais distante está o ritmo da métrica, mais contramétrico ele é (ver SANDRONI, 2001, p. 21). A ressalva feita por Sandroni de que se valeria desses conceitos apenas “num sentido limitado” (2001, p. 27) cabe igualmente aqui, uma vez que se reconhecem algumas divergências e contradições entre etnomusicólogos no uso desses conceitos e que não se pretende adentrar em debates sobre essas especificidades, distantes que estão dos propósitos desta pesquisa.

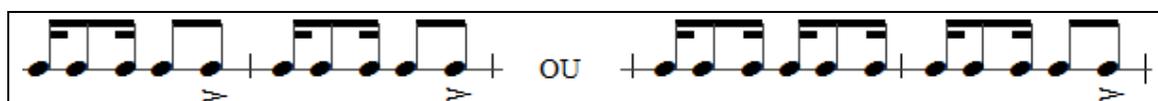
Com relação aos sambas de Pirapora, embora um material mais farto tenha sido avaliado, notou-se uma repetição da mesma estrutura rítmica e mesmo do contorno melódico em cada samba entoado. Em 2003 é lançado o disco *Samba de Roda Nossa Gente* pelo Grupo Folclórico de Pirapora. Nele contam registros de sambas de bumbo entoados por D. Maria Esther e outros solistas acompanhados de coro. A escuta das gravações do disco *Samba de Roda Nossa Gente* auxiliada pelas gravações em vídeo registrado no acervo do Grupo

Cachuêra! forneceu um interessante material a ser avaliado. As escutas contemplaram também a faixa “Tinha Ano e Meio”, de D. Maria Esther, constante no disco *Batuques do Sudeste*. O instrumental de acompanhamento é basicamente formado por bumbo, caixa, ganzá e reco-reco. Novamente nota-se com grande frequência a presença do padrão rítmico do *tresillo* como clave condutora dos sambas, ou a linha-guia, em geral executada pelo bumbo, que atua como instrumento condutor, sendo ele o responsável por dirigir “toda a rítmica da manifestação, além de centralizar, como um magneto, todos os outros instrumentos e participantes da roda que a ele se dirigem para iniciar ou interromper uma música” (MANZATTI, 2005, p. 20).

As rodas de samba trazem o bumbo como instrumento condutor, executando a marcação da clave ou linha condutora a partir da qual os demais instrumentos exercem um sem-número de variações rítmicas improvisadas. A “síncope característica” também aqui figura como uma das variações mais recorrentes, sendo que com alguma frequência ouve-se a sequência que acrescenta, após três repetições do mesmo ciclo rítmico do *tresillo* (3+3+2), a figura da “síncope característica”:



A presença da “síncope característica” confirma, em certa medida, as observações já apresentadas por Mário de Andrade em seu estudo sobre o “samba rural paulista”, que assim apresenta a clave executada pelo bumbo em seus apontamentos sobre a manifestação por ele presenciada em Pirapora dos anos 1930 (ANDRADE, 1975, p. 191):



No entanto, nas escutas realizadas a partir dos registros de sambas de bumbo que atualmente se tem disponíveis, a figura transcrita por Mário de Andrade aparece mais como variação que como linha condutora.

Para os objetivos desta pesquisa, no entanto, pouco importa rastrear aspectos de transformação desde a clave rítmica ouvida por Mário de Andrade na década de 1930 até as gravações presentemente avaliadas, bem como refletir sobre esse ponto específico. Vale acrescentar que as transcrições das claves rítmicas aqui empreendidas visam demarcar o

modelo rítmico condutor da manifestação musical como um todo, sem se embrenhar nas numerosas variantes rítmicas executadas nos diferentes instrumentos ou no mesmo instrumento musical. Em todo caso, as figuras rítmicas identificadas seguem o padrão de 8 semicolcheias, diferentemente do padrão urbano do samba carioca que virá a se tornar referência nacional e sinônimo do gênero, e podem ser consideradas, de acordo com as análises de Carlos Sandroni, variantes de um mesmo modelo, formando o conjunto que o musicólogo compreende abarcado sob o “paradigma do *tresillo*”.

Nesse sentido, é interessante mencionar o que afirma Osvaldinho da Cuíca em seu *Batuqueiros da Pauliceia* (2009), declarando que “o samba-de-bumbo deixou pouquíssimos registros”, fato que teria favorecido, na análise do sambista, uma “rápida substituição de suas características originais” (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 31). Acrescenta, ainda, que data da década de 1970 o interesse dispensado por folcloristas e musicólogos àquela manifestação musical interiorana, sendo essa também a época em que fez sua primeira visita a Pirapora. Na citação que segue, Osvaldinho transporta para aquele momento seu dedicado interesse pela questão regional do samba, contradizendo outras de suas declarações que denotam o seu mais tardio empenho na defesa das particularidades regionais paulistas⁶⁵:

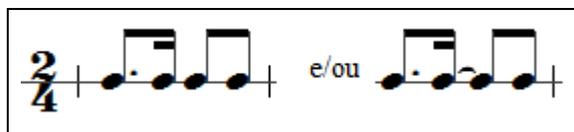
Foi por essa época que estive pela primeira vez em Pirapora e pude conhecer o batuque, encontrando grupos pequenos, abandonados, usando instrumentos de náilon e desprezando o réque-réque de chifre de boi, sujeitos a mutações inspiradas nas modas que se sucediam no rádio e na televisão. Aliás, posso assegurar que, até o que ouvi naquela época – algo próximo dos batuques de Folia do Divino interioranos –, já foi bastante alterado pelas novas gerações (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 31).

O sambista apresenta, em seguida, uma transcrição musical do que teria ouvido na ocasião de sua primeira visita, e compara com o que atualmente se ouve nas festividades em Pirapora (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 32). Para representar o que teria conhecido em Pirapora na década de 1970, transcreve:



⁶⁵ Essa é, aliás, e conforme se retomará adiante, uma marca da narrativa de Osvaldinho da Cuíca, que toma para si impressões e testemunhos controversos. Seus depoimentos tantas vezes atestam sua presença em eventos que notadamente o sambista não presenciou e outras vezes imprimem opiniões que ele declaradamente não sustentava no período narrado, como é o caso da citação acima transcrita. Suas memórias se confundem amplamente com as histórias por ele ouvidas e contadas, aspectos notáveis em seus depoimentos e que serão apontados em outras ocasiões no decorrer deste trabalho.

E, para representar o que se ouve atualmente nos padrões de acompanhamento do samba praticado em Pirapora, recorre ao modelo 3+3+2 correspondente ao *tresillo*:



Vale problematizar a transcrição proposta por Osvaldinho da Cuíca para o samba por ele ouvido em sua primeira ida a Pirapora especialmente porque não há – no livro escrito por André Domingues a partir de gravações dos relatos do próprio Osvaldinho – qualquer indicação de que esse registro vertido para notação tradicional tenha sido por ele realizado no momento ouvido. Não há memória musical que seja capaz de avaliar um acompanhamento rítmico ouvido há aproximados quarenta anos, para não mencionar a já referida inclinação do sambista à vertente crítica estimulada por José Ramos Tinhorão, o que justificaria a argumentação apresentada para as “irremediáveis transformações” da música praticada em Pirapora do Bom Jesus. Argumentos respaldados em transcrição musical, como esse acima apresentado, visam reforçar a narrativa defendida para o samba paulista, atestando – e buscando para isso a certificação da escrita – a transformação do samba decorrente do contato cultural com outras referências musicais, tese que, para Osvaldinho da Cuíca, se estende também para as manifestações musicais interioranas. É possível associar o empenho de Osvaldinho em afirmar a progressiva transformação do samba em Pirapora ao gradual decréscimo das manifestações negras nas festividades de Pirapora do Bom Jesus, processo que, se de acordo com Mário Wagner da Cunha teve início em 1937, na década de 1970 encontrou novo enfraquecimento na avaliação de Fernanda Dias:

O samba vivenciado pelos brancos teve continuidade na cidade, desde o início de sua prática, aproximadamente na década de 1950 e, de certa forma, considerando suas mudanças, até os dias atuais. Já o costume dos grupos negros se congregarem na cidade de Pirapora na festa do Bom Jesus, trazendo consigo manifestações culturais próprias como o samba de bumbo, foi se enfraquecendo a partir da década de 1970 (DIAS, 2008, p. 67).

No caso das melodias dos sambas de Pirapora, de difícil transcrição dado que oscilam entre canto e fala, importa destacar que são baseadas em versos improvisados em que muitas vezes não se encaixam perfeitamente prosódia e estrutura rítmico-melódica. Cabe destacar ainda, que há casos de diferentes gravações dos mesmos versos que trazem melodias com algumas alterações significativas nos saltos melódicos em um ou outro momento. Dado

esse caráter transitório e improvisado, optou-se por transcrever apenas o ritmo melódico dessas gravações, o que por si só seria suficiente para dar suporte às argumentações deste trabalho. Com relação às frases melódicas, importa destacar – seguindo os caminhos para os quais o trabalho de Bruna Prado sobre Geraldo Filme chamou a atenção – o seguinte “movimento melódico comum”: “a frase que acompanha cada verso é descendente, ou seja, tem início numa nota mais aguda que aquela que a finaliza, iniciando-se o verso seguinte sempre em nota mais aguda que aquela que finaliza o verso anterior” (PRADO, 2013, p. 114). Além disso, o que se nota, em todos os casos analisados, são melodias cométricas e silábicas, sem ocorrências de sínopes. À guisa de curiosidade, cabe destacar que as transcrições melódicas trazidas por Mário de Andrade em seu artigo sobre o “samba rural paulista” (1937) apresentam uma variedade significativamente maior de melodias que as gravações recentes. Em comum, salta à vista o ritmo melódico predominantemente cométrico e as raras sínopes (poucas ocorrências de sínopes no interior dos tempos e ainda menos ocorrências de sínopes entre compassos).

A estrutura geral de cada samba “puxado” é sempre a mesma: num primeiro momento, sem qualquer acompanhamento instrumental, o solista entoia dois versos que são repetidos pelo coro dos participantes. Em seguida o solista retoma uma parte desses versos ao qual imediatamente o coro responde, num jogo de pergunta e resposta que é repetido numerosas vezes, dessa vez com o acompanhamento percussivo. Após algumas repetições, encerra-se o samba e logo o solista “puxa” outros versos, na mesma estrutura. O acompanhamento instrumental acontece apenas após a apresentação dos versos, quando da repetição do refrão responsorial. Alguns exemplos:

Solista – Eu tenho pena, eu tenho dó
Do galo preto apanhar do carijó
Coro – repete os mesmos versos com a mesma melodia
Solista – Oi, do galo preto
Coro – Apanhar do carijó

Solista – Coitado do rico, tá sempre enganado
Escapa do ladrão, e só fica no fiado
Coro – repete os mesmos versos com a mesma melodia
Solista – Ele escapa do ladrão
Coro – E só fica no fiado

Solista – O bicho que mata o homem mora em baixo da saia
Ele é preto que nem veludo e morde que nem lacraia
Coro – repete os mesmos versos com a mesma melodia
Solista – Ele é preto que nem veludo
Coro – E morde que nem lacraia

A transcrição que segue traz como referência o samba mais afamado dentre os sambas de Pirapora. Sua letra consta tanto no artigo escrito por Mário de Andrade sobre o samba rural paulista quanto no texto de Mário Wagner da Cunha descrevendo a festividade de Pirapora, e ainda atualmente é entoada nas festividades de Bom Jesus de Pirapora e registrada em diversos vídeos e gravações de áudios referentes ao samba de roda piraporano:

Solista – Eu venho vindo, chegando agora.
 Vim visitar meu Bom Jesus de Pirapora
 Coro – repete os mesmos versos com a mesma melodia
 Solista – Eu vim visitar
 Coro – Bom Jesus de Pirapora

Essa transcrição contribui para uma maior visualização da estrutura que serve de base para praticamente todos os sambas de bumbo ouvidos nas gravações de áudios e vídeos. A estrutura rítmica desses versos entoados seria basicamente a seguinte:

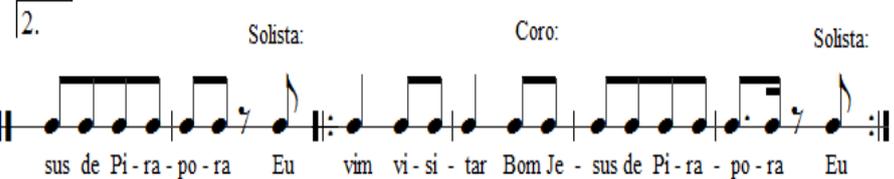
Solista canta e coro responde:



Eu ve - nho vin - do Che - gan - doa - go - ra Vim vi - si - tar meu Bom Je - sus de Pi - ra - po - ra

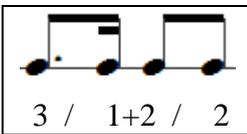
2.

Solista: Coro: Solista:



sus de Pi - ra - po - ra Eu vim vi - si - tar Bom Je - sus de Pi - ra - po - ra Eu

Embora para fins deste trabalho não se tenha feito escutas e análises específicas da modalidade do samba-lenço, uma vez que essa forma de manifestação está ausente dos depoimentos e relatos que serviram de referencial a esta pesquisa, é curioso observar – com base em um artigo publicado no ano de 1969 na *Revista do Arquivo Municipal* de São Paulo – que também ele é conduzido pelo instrumento percussivo grave, nomeado como zabumba, e executa a seguinte célula rítmica condutora, que está entre as variantes que Carlos Sandroni apresenta para o que chamou de “paradigma do *tresillo*”:



3 / 1+2 / 2

O artigo de Neide Comenda apresenta um breve estudo a respeito do samba-lenço praticado em São Paulo, buscando para isso informações a partir dos próprios praticantes do grupo estudado. A autora realiza, para isso, uma série de entrevistas com integrantes desse grupo, ainda em atuação na cidade no momento da confecção do artigo, e composto por pessoas residentes em diversos bairros da cidade de São Paulo.

O artigo traz também as células rítmicas executadas por cada um dos instrumentos percussivos envolvidos e apresenta transcrições das melodias entoadas nas manifestações do samba-lenço, a partir das quais se pode notar a ausência de síncopes, resultando num ritmo melódico totalmente cométrico, e âmbito não superior a uma oitava, sendo cantadas a duas vozes (terças paralelas). Convém ainda destacar que a manifestação do samba-lenço apresenta conjunto instrumental semelhante ao encontrado no samba de Pirapora, uma vez que compreende zabumba, caixas, reco-reco, guaiá, caracaxá e pandeiro. A zabumba executa a mesma função de marcação e condução que o bumbo em Pirapora. As caixas, reco-reco e guaiá são igualmente presentes nos batuques de Pirapora e o caracaxá corresponde ao chocalho de platinela⁶⁶, presente nas execuções das rodas de samba vistas em Pirapora.

Sublinhando, pois, alguns dos elementos musicais levantados através das análises desse grupo específico de batuques das cidades de Tietê, Capivari e Piracicaba e de Pirapora do Bom Jesus, o que se pretende é apresentar sumariamente suas características gerais, no intuito de avaliar em que medida sambas urbanos da cidade de São Paulo fazem referências a essas manifestações interioranas também no que diz respeito às escolhas musicais para suas composições e arranjos. Entre os principais atributos destacados, e que podem ser considerados pontos em comum a todas as faixas analisadas, estão: presença do *tresillo* como clave fundamental de acompanhamento, presente ainda – especialmente no caso das manifestações do tambu – no ritmo melódico desses sambas; instrumentação fundamentalmente percussiva, que confia aos instrumentos graves (tambu, bumbo) o papel da condução dos sambas improvisados; melodias com poucas ocorrências de síncopes, predominando a cometricidade; frases melódicas marcadas pela frequência da repetição, trazendo versos em forma de pergunta do solista e resposta do coro formado pela assembleia participante da manifestação musical.

⁶⁶ De acordo com a descrição contida no artigo de Neide Comenda, o caracaxá é feito de pinho. “Tem a forma de um retângulo, terminando por um cabo, esse retângulo é aberto. Nessa abertura há cinco (5) grupos de ‘cirilhas’ (tampinhas de cerveja, amassadas). Cada grupo contém mais ou menos 8 (oito) tampinhas. Este instrumento é feito pelo próprio tocador” (COMENDA, 1969, p. 158).

Feita esta breve apresentação das características gerais dos cantos entoados nas manifestações do samba interiorano ainda atualmente em voga nas cidades mencionadas⁶⁷, recobra-se a divisão temática dos sambas urbanos escolhidos e a proposta de organizar esse conjunto de fontes a partir dos temas abordados em suas letras. O propósito de tal organização temática teve como ponto de partida as impressões iniciais despertadas em uma primeira e não sistemática escuta desses sambas, que pareciam referir o samba interiorano para além de suas letras, mas em aspectos de sua sonoridade. A essa sensação inicial seguiram-se escutas mais atentas, buscando identificar os elementos associados a essa expressão musical da cultura interiorana paulista. Dentre os vinte sambas urbanos escolhidos para análise, quatro trazem explicitamente a temática do samba que acontecia nos festejos interioranos em final do século XIX: “Batuque de Pirapora”, “Tradições e Festas de Pirapora”, ambas de Geraldo Filme; “Esse jongo é meu” e “Pirapora”, de Osvaldinho da Cuíca. Embora três desses quatro sambas encontrados sobrelevem Pirapora no título e tema fundamental, vale destacar que os sambistas preferem ampliar o universo do samba rural incluindo nas letras referências às cidades de Piracicaba, Tietê, Campinas, Capivari.

“Batuque de Pirapora” é interpretado por Osvaldinho da Cuíca no álbum *História do Samba Paulista* e inicia com uma vinheta de D. Maria Ester e dos batuqueiros de Pirapora entoando os conhecidos versos cuja estrutura rítmica foi transcrita acima como exemplo do modelo sobre o qual se entoam os cânticos em Pirapora, o que configura referência explícita ao universo interiorano como princípio da história do samba paulista: “Eu venho vindo/Chegando agora/Vim visitar meu Bom Jesus de Pirapora”. A instrumentação utilizada na gravação reúne instrumentos como caixa, bumbo, ganzá, reco-reco de bambu e viola caipira. É relevante reforçar que caixa, bumbo e ganzá eram os três instrumentos mais recorrentes na prática do samba de bumbo de Pirapora do Bom Jesus, que também contava, muito frequentemente, com o reco-reco de bambu. Além disso, a presença de uma variante dentro do que Carlos Sandroni chamou de “paradigma do *tresillo*” é uma constante na estrutura melódica e também nas fórmulas de acompanhamento dos batuques interioranos. A clave, ou linha-guia, que orienta esse arranjo (especialmente na acentuação da caixa e na batida do bumbo) tem a marca do *tresillo*:

⁶⁷ Talvez seja válido mencionar que além das gravações realizadas em estúdio e dos registros colhidos pela Associação Cultural Cachuêra! e disponibilizados para pesquisa em seu acervo, considerou-se fundamental presenciar as manifestações do samba interiorano em duas ocasiões, ao menos, com o objetivo de uma observação participativa. Assim, em setembro de 2012 pude acompanhar o samba de umbigada que acontece na cidade de Tietê e em agosto de 2014 estive em de Pirapora do Bom Jesus.



Sua letra é uma apologia do samba de Pirapora, e traz numa narrativa em primeira pessoa a voz que conta a história do menino levado pela mãe para ser batizado no samba de Pirapora⁶⁸. Impedido de participar da procissão por ser “menino preto”, teve a asa da fantasia de anjo jogada fora e foi levado para o barracão, referência aos barracões que abrigavam os negros romeiros durante sua estada na festividade:

Lá no barraco
 Tudo era alegria
 Nego batia na zabumba
 E o boi gemia
 Iniciado o neguinho
 Num batuque de terreiro
 Samba de Piracicaba
 Tietê e campineiro

Interessa aqui acentuar que letra e arranjo contam a história, já que a mesma narrativa trazida na letra é também ressaltada nas escolhas que se fizeram em seu arranjo, evocando esse universo rural através da marca do *tresillo* e da instrumentação escolhida, que inclui ainda a viola dita “caipira”.

O samba “Tradições e Festas de Pirapora”, do compositor Geraldo Filme em parceria do B. Lobo e gravado no álbum de Plínio Marcos (1974), tem início com a fala do próprio Plínio Marcos contando um pouco da história do samba em São Paulo e mencionando a diáspora dos sambistas do Largo da Banana (“que não tinha mais”) para a Rua Aimoré, “ali naquele pedaço maldito, quando chegava agosto o mulhério fazia uma caravana e ia tudo pra Pirapora”. Segue mencionando a festa em Pirapora e alguns personagens dessa história. A letra do samba conta a história da cidade de Pirapora, surgida “às margens do lendário Tietê”

⁶⁸ Há indicadores de que o episódio narrado por Geraldo Filme em Batuque de Pirapora seja autobiográfico. Assim diz, por exemplo, Fernando Penteado em entrevista a Bruna Prado: “Aquilo que ele [Geraldo Filme] conta em Batuque de Pirapora, que a mãe dele tirou ele da procissão, era isso que acontecia” (depoimento concedido em 2013 a PRADO, 2013 p. 42). Também Frugiuele conta sobre o caráter “essencialmente autobiográfico” do episódio narrado em forma de samba: “Quando menino, sua mãe Dona Augusta realmente levou-o à procissão do Bom Jesus, onde deveria vesti-lo de anjo para pagar promessa: seu filho fora curado de grave doença. Aos quatro anos de idade a tal doença acometeu o menino e Dona Augusta, então, viu-se obrigada a recorrer à jurisdição divina, prometendo levar seu filho para agradecer Senhor Bom Jesus no caso de graça alcançada. Por decisão dos céus ou não, o convalescimento veio e Geraldo venceu a enfermidade. Em Pirapora, ao se unirem ao cortejo para ‘acertar com o credor’, o garoto foi proibido de participar por ser ‘menino preto’. Mulher decidida, Augusta levou o filho para os profanos barracões, onde não seriam discriminados; é lá que ele conhece os segredos do samba” (FRUGIUELE, 2013a, p. 4).

e tornada referência por seu festejo anual, em cujos barracões “a raça sambava a noite inteira, batia zabumba, jogava rasteira”. Composto para o desfile carnavalesco da escola de samba Unidos do Peruche em 1971, o samba apresenta uma linguagem musical bastante característica do samba-enredo, samba urbano, portanto.

Sendo um samba composto após a oficialização e regulamentação dos desfiles carnavalescos, a intenção de fazer um samba-enredo próximo dos moldes cariocas é o que primeiramente se destaca ao ouvir essa faixa⁶⁹. A análise de sua melodia faz notar ainda que a partir do compasso 50, quando começa a segunda estrofe do samba, predomina uma alternância entre compasso que tem início no tempo forte ou em contratempo e compasso que inicia com síncope, alternância que, segundo Carlos Sandroni, é característica do ritmo melódico típico do samba do Estácio. A partir do compasso 50 é que se pode notar essa alternância, quando temos os compassos pares iniciando com ataque de nota ou pausa, e os compassos ímpares iniciando com síncope. Analisando a estrutura melódica dos sambas do Estácio, cujo paradigma se tornou referência nacional a partir dos anos 1930, Sandroni verifica nas composições uma recorrência de síncofes entre tempos e entre compassos, diferente dos sambas no estilo antigo, nos quais embora esse tipo de síncope se faça presente, não se trata de uma característica recorrente. Além disso, o musicólogo analisou que, nesses sambas do Estácio, as articulações das sílabas não aconteciam nos “pontos preferenciais de um compasso 2/4, mas naqueles previstos pela imparidade rítmica” (SANDRONI, 2001, p. 201-202).

⁶⁹ Talvez seja interessante acrescentar que o próprio título do samba “Tradições e festas de Pirapora” já remete a uma fórmula bastante usual nos desfiles carnavalescos cariocas: “História e tradições do Rio Quatrocentão”, tema do desfile da Portela em 1965, e “Festas e tradições populares do Brasil”, tema do G.R.E.S. São Clemente, são dois exemplos ilustrativos dessa proximidade.

The image shows a musical score for a samba piece. It consists of six staves of music, each starting with a measure number: 46, 54, 63, 70, 78, and 84. The music is written in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth staff.

O terceiro samba analisado é “Esse jongo é meu”, gravado no álbum *História do Samba Paulista* (1999), e interpretado por Aldo Bueno e Osvaldinho da Cuíca. Além da presença do reco-reco de bambu, instrumento recorrente nas execuções de batuques interioranos, e da viola caipira, a estrutura de perguntas e respostas à maneira de um desafio, e a repetição de um refrão pelo coro formam uma estrutura musical que faz referência explícita às manifestações culturais dos negros no Brasil:

Solista: Fala Caxambu, Viajante, Candongueiro
 Bate no couro que esse boi é mandingueiro
 Coro: repete os mesmo versos

Solista: Sou cantador, sou violeiro
 É na enxada que eu labuto o dia inteiro
 Quando brilha a luz da lua é que eu canto no terreiro
 Quando brilha a luz da lua é que eu canto no terreiro

Solista 1: Esse jongo é meu, esse jongo é meu
 Esse jongo é meu, quem mandou você entrar
 Só batuca nesse jongo batuqueiro do lugar
 Só batuca nesse jongo batuqueiro do lugar

Solista 2: Esse jongo não é seu, meu avô trouxe de Angola
 Me ensinou a desatar verso de gente gabola

Coro: Me ensinou a desatar verso de gente gabola

Refrão e solo

Solista 1: Se o jongo é o pai do samba, o lundu foi seu avô
Crioulo de pé queimado não batuca no tambor
Crioulo de pé queimado não batuca no tambor

Solista 2: Não batuca no tambor, mas não vai ficar de fora
O jongueiro quando é bom faz o seu verso na hora
Coro: O jongueiro quando é bom faz o seu verso na hora

As referências trazidas pela letra se relacionam claramente ao universo do jongo, mencionando sua origem angolana e referindo a prática do improviso, simulando na própria estrutura de seus versos a destreza do desafio. Além do mais, caxambu, viajante e candongueiro, nomes que o solista evoca logo nos primeiros versos, são nomes dados ao trio de tambores que acompanham o jongo, respectivamente o tambor grande, o médio e o pequeno (*Jongo no Sudeste*, 2007, p. 45)⁷⁰. A melodia transcrita apresenta o refrão e os versos entoados pelo solista logo após o refrão. Com relação ao jogo de pergunta e resposta empreendido pelos dois solistas, no caso Aldo Bueno e Osvaldinho da Cuíca, optou-se por não transcrevê-lo, dada a rítmica sem métrica definida, à maneira de um improviso cantarolado. A primeira parte, aqui transcrita, apresenta uma rítmica predominantemente cométrica, com raras antecipações, outra referência musical aos cantos entoados nas manifestações do samba interiorano:



⁷⁰ Como curiosidade, cabe dizer que são várias as denominações encontradas para designar os tambores que acompanham o jongo, assim como variam os tipos e os números de instrumentos de região para região. No caso dos tambores, além das designações tambu e caxambu para o tambor maior e candongueiro para o tambor menor, outras denominações apareceram registradas em trabalhos sobre o jongo: “pai João e pai Toco ao tambor maior; Joana, ao pequeno; caçununga e estrelinho, ao par (grande e pequeno); caxambu, viajante e candongueiro (ao trio de tambores grande, médio e pequeno). Maria de Lourdes registrou ainda Maria, papai, angoma, trovada, papai-velho e chibante, para o tambor grande, e mexeriqueiro e mancadô, para o pequeno [...]” (*Jongo no Sudeste*, 2007, p. 45).

No entanto, é importante destacar que não é costumeira a associação entre o samba paulista e o jongo na memória dos sambistas e que a gravação de “Esse jongo é meu” traz a única referência encontrada ao trio de tambores “caxambu, viajante e candongueiro” dentre todos os depoimentos, testemunhos e relatos coletados no decorrer da pesquisa. Embora a prática do jongo seja presente em municípios paulistas como Guaratinguetá ou São Luís do Paraitinga, por exemplo, cabe a observação de que, no ímpeto de propagar seu discurso em defesa do samba paulista, a história contada por Osvaldinho da Cuíca acaba agregando manifestações musicais diversas sob o mesmo “caldeirão” cultural do samba paulista⁷¹.

Por fim, “Pirapora”, interpretado por Aldo Bueno no álbum *Em Referência ao Samba Paulista* (2006), traz também como temática as festas de agosto em Pirapora, relembrando a procissão seguindo “rio acima” e os romeiros, que vindos de cidades como Piracicaba, Tietê e Capivari, ambientavam a festa religiosa e o “batuque de terreiro em louvor ao Bom Jesus”. Osvaldinho rememora nesse samba os nomes dos sambistas recorrentemente mencionados quando contada a narrativa do samba de São Paulo: Madrinha Eunice, Seu Zezinho da Casa Verde, Seu Carlão do Peruche, Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro, Seu Dionísio Barbosa, Geribá, Fredericão, Dona Iracema e Henricão. A letra do samba começa conjugada em tempo presente, “a cidade comemora”, “é tão lindo de se ver”, “procissão vai rio acima”, “tem batuque de terreiro”. Então segue em tempo pretérito, “paguei promessa”, “conquistei muitos amigos”, “a poeira levantava”, “o samba esquentava”. A mudança de tempo verbal anuncia o saudosismo que vai envolvendo as memórias do sambista, que encerra cantando: “Agora chora, chora viola. Ai, que saudade que eu sinto de Pirapora”. Nessa gravação, além da instrumentação típica do samba de Pirapora (bumbo, ganzá e reco-reco), a clave geral do samba está novamente baseada na acentuação do *tresillo*.

A partir desses quatro sambas que trazem como tema principal de suas letras o samba que acontecia nas regiões interioranas de São Paulo (Tietê, Piracicaba, Capivari, Campinas, Pirapora), é possível notar que, da mesma maneira como a história contada na letra do samba, o arranjo e as próprias escolhas composicionais muitas vezes buscam reafirmar esses elementos associados a tais festividades em que o samba acontecia. Essa relação entre letra e música ou letra e arranjo é mais evidente em três desses sambas, “Batuque de Pirapora”, de Geraldo Filme e os sambas de Osvaldinho, “Esse jongo é meu” e “Pirapora”. Os três sambas apresentam,

⁷¹ Não pretendendo resolver as intermináveis confusões terminológicas e miscelânea de gêneros presentes nos discursos dos sambistas, merecem nota as incongruências notadas nos depoimentos e mesmo nas letras de sambas. Assim, vê-se que o samba de bumbo de Pirapora é referido como “batuque de Pirapora” em sambas como o de Geraldo Filme, por exemplo ou o batuque de umbigada das cidades de Tietê, Capivari e Piracicaba são nomeados “samba” na letra de “Pirapora”, de Osvaldinho da Cuíca.

ainda, outros denominadores em comum, a saber, seu âmbito melódico curto e as numerosas repetições melódicas. Essas características foram levantadas pela antropóloga Bruna Prado em sua dissertação de mestrado e interpretadas como definidoras de um “estilo rural” presente na obra de Geraldo Filme: “as melodias de Geraldo seriam pequenas e reiterativas podendo, portanto, ser entendidas como canções estilisticamente rurais, já que remetem aos refrãos curtos entoados pelos batuqueiros e a outras melodias igualmente repetitivas” (PRADO, 2013, p. 142). Com relação a “Tradições e Festas de Pirapora”, composto por Geraldo Filme, há que se reforçar que a própria ideia do samba-enredo é importada do Rio de Janeiro, onde o gênero foi estruturado e padronizado, sendo essa a única das quatro faixas destacadas que não reitera a narrativa trazida pela letra através de escolhas musicais. É compreensível, no entanto, que um samba composto para o contexto do desfile carnavalesco de 1971 busque seguir os moldes dos sambas-enredos cariocas, deixando de referir elementos musicais das manifestações dos batuques de Pirapora das quais trata o enredo.

Acrescentam-se a esse grupo de sambas que abarcam a temática do samba rural em suas manifestações em cidades interioranas, dois outros sambas que, ainda que não evoquem necessariamente as batucadas e festejos que envolviam o samba paulista, abordam o universo do homem do interior. São esses dois sambas de autoria de Toniquinho Batuqueiro, “Bolo de Fubá”, gravado em seu primeiro e único disco solo, em 2009, e o samba “Ditado Antigo”, que, além da gravação nesse álbum de 2009, foi gravado em 1974 no referido disco de Plínio Marcos⁷². Em “Bolo de Fubá”, a temática interiorana fica evidente em versos como “O galo já cantou, a coruja foi dormir. O café está no bule, pra roça tenho que ir”. A presença da viola caipira no arranjo contribui para esse ambiente rural que o samba evoca. Além disso, enquanto Toniquinho canta a estrofe do samba, o agogô executa variações sobre o “paradigma do *tresillo*” como acompanhamento, reafirmando o aspecto de “samba rural” que essa gravação traz.

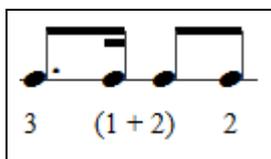
“Ditado antigo” é parceria de Toniquinho Batuqueiro e Osvaldinho da Cuíca, e segundo o próprio Osvaldinho, foi composto “a partir de duas estrofes de um samba com o mesmo nome composto por ele [Toniquinho] há quase 30 anos, mostrando sua influência interiorana, temperada nos batuques de Pirapora” (CUÍCA, DOMINGUES, 2009, p. 95). Nota-se ainda que a letra do samba faz uso da palavra “sambador” em vez de “sambista”, outro elemento que aproxima esse samba do universo interiorano, relação constatada,

⁷² Há ainda uma versão desse samba na interpretação de Jair Rodrigues gravada no disco *Referência ao Samba Paulista* (2006), de Osvaldinho da Cuíca. Dado que duas gravações diversas e interpretadas pelo próprio Toniquinho já pareciam suficientes para as análises pretendidas, optou-se por não considerar a versão gravada por Jair Rodrigues.

inclusive, por Mário Santin Frugiuele em artigo sobre a produção de sentidos na escolha dos termos “sambador” e “sambeiro” na memória coletiva de “praticantes de uma manifestação cultural conhecida como samba rural paulista” (FRUGIUELE, 2013b, p. 8). Tomando como ponto de partida duas entrevistas livres com participantes da modalidade do samba de bumbo realizadas no ano de 2004 pelo antropólogo Marcelo Manzatti, Mário Frugiuele constata:

Ao longo da interação face a face entre sujeito-entrevistador e ambos os sujeitos-entrevistados, não é possível encontrar qualquer emprego da unidade lexical *sambista*. A forma *sambador*, em contrapartida, é largamente empregada e se aproxima da definição de *sambista*. Assim como *sambeiro*, *sambador* parece ter fincado raízes no estado de São Paulo, diferentemente do que ocorre no Rio de Janeiro, onde a unidade lexical *sambista* é praticamente unânime (FRUGIUELE, 2013b, p. 17).

Frugiuele destaca, ainda, o fato de a terminologia “sambador” ser “pouquíssimo utilizada no Rio de Janeiro”, fazendo supor que o uso do termo “parece mesmo se limitar à tradição secular do samba rural paulista” (FRUGIUELE, 2013b, p. 19)⁷³. “Ditado Antigo” é analisado aqui em duas gravações distintas, nas quais se observa igualmente uma tentativa de preservar um caráter interiorano por meio de escolhas musicais. A sonoridade geral conseguida com o arranjo do álbum de 2009, parte do projeto *Memória do Samba Paulista*, remete ao universo rural especialmente através da escolha da sanfona e da viola caipira, com o ponteadado que lhe é característico. A gravação incluída no álbum de Plínio Marcos, em 1974, é igualmente bastante interessante, e se distancia amplamente dos elementos característicos do samba urbano carioca. No início da faixa, enquanto Plínio Marcos segue sua narrativa acerca do samba paulista e sua história, uma clave executada por um instrumento de percussão agudo (possivelmente um atabaque) repete a célula, que será a célula orientadora de todo o arranjo e que pode ser lida como uma das variantes do *tresillo*:



Não apenas na história contada por Plínio Marcos na abertura da faixa “Ditado Antigo” – em que conta da associação entre Toniquinho e os batuques interioranos desde sua

⁷³ Interessante é a comparação que o autor faz dos diferentes usos da expressão “sambador” nos diversos contextos culturais, atestando que, enquanto o universo do samba rural paulista associa o termo a “aquele que pratica o samba com esmero, seja cantando, dançando, compondo”, no Rio de Janeiro, “esta unidade lexical possui [...] forte carga pejorativa, significando ‘aquele que não sabe sambar, estrangeiro no samba’, em completa contradição com o universo da manifestação paulista” (FRUGIUELE, 2013b, p. 19-20).

infância por intermédio do avô –, mas mesmo em artigos e matérias mais recentes sobre Toniquinho Batuqueiro, o sambista é frequentemente referido como “guardião do samba rural”. As escolhas musicais para as gravações de seu único disco solo buscam, certamente, reafirmar esse vínculo entre o sambista e sua vivência no universo do “samba rural” paulista, o que se dá por meio da seleção da instrumentação ou das claves rítmicas empregadas. Diante disso, é relevante constatar as maneiras pelas quais os sambistas enriquecem a narrativa contada sobre o samba paulista, acrescentando às composições elementos musicais que reforçam o discurso que atribui ao gênero uma suposta origem rural e que atestam peculiaridade ao modelo regional do samba na cidade de início do século XX. A reverência ao samba interiorano se dá para além dos versos desses sambas, alcançando a própria trama sonora construída.

2.3 “Vou-me embora, vou sambar noutro lugar”: no samba sobre a cidade, a lembrança, a perda e a saudade

Haja vista que, com relação aos sambas que retratam a temática interiorana dos festejos associados ao samba rural paulista, seus compositores reforçam com elementos musicais a narrativa que aponta para o samba interiorano como matriz formadora do samba de São Paulo, cabe agora analisar o segundo grupo temático escolhido, composto por sambas que fazem referências ao samba na cidade de São Paulo de outrora, rememorando antigos espaços e pessoas ligadas a esse universo do samba da cidade. Interessante constatar que os mesmos espaços são frequentemente mencionados e os mesmos personagens referenciados nas narrativas contadas e cantadas pelos sambistas. Fazem parte deste grupo dez sambas de Geraldo Filme e quatro sambas de Osvaldinho da Cuíca.

Entre os dez sambas de Geraldo Filme que compõem esse grupo temático, um deles, “Hegemonia”, composto em parceria com Geraldo Gariba, é parte do disco de Plínio Marcos, *Balbina de Iansã*, de 1971. Este disco traz ainda outros dois sambas de Geraldo Filme, mas que também constam no disco *Plínio Marcos em Prosa e Samba, Nas quebradas do mundaréu*, de 1974, a saber, “Tiririca” e “Largo da Banana/Vou sambar noutro lugar”⁷⁴. Além desses, outros dois sambas de Geraldo Filme estão registrados no disco do Plínio Marcos de 1974, “Silêncio no Bexiga” e “Tebas, o escravo”. E quatro sambas estão no álbum *Geraldo Filme*, de 1980, “Silêncio no Bexiga”, já gravado no referido disco de Plínio Marcos,

⁷⁴ O encarte da peça teatral *Balbina de Iansã* apresenta o título *Largo da Banana*, enquanto o disco *Plínio Marcos em Prosa e Samba* nomeia o mesmo samba como *Vou sambar noutro lugar*.

“Tradição”, “Eu vou pra lá” e “São Paulo menino grande”. A lista inclui ainda “Último sambista”, que foi interpretado por Germano Mathias, no disco de Osvaldinho da Cuíca *História do Samba Paulista* e “Eu vou mostrar”, samba que Geraldo Filme compôs aos dez anos de idade e que só foi registrado no disco *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*, de 2000, resultado da gravação do Programa Ensaio.

A respeito desses sambas, importa tecer algumas observações mais pontuais, começando pelos quatro sambas escolhidos do álbum *Plínio Marcos em Prosa e Samba – Nas Quebradas do Mundaréu*. “Tebas, o escravo” foi composto para ser o samba-enredo da escola de samba Paulistano da Glória no carnaval de 1974, cujo enredo foi “Praça da Sé, sua lenda, seu passado, seu presente”. Com relação ao arranjo, vale aqui o mesmo comentário anteriormente feito sobre o samba “Tradições e festas de Pirapora”, do mesmo álbum de Plínio Marcos. A condição de samba-enredo aproxima esse samba do modelo definido e tornado conhecido nacionalmente a partir do Rio de Janeiro. No entanto, a intenção de preservar o “ritmo pesado” na execução das escolas de samba de São Paulo, especialmente no período que sucede a oficialização dos desfiles carnavalescos em São Paulo, é tema recorrentemente defendido por Plínio Marcos. Em artigo publicado em 1976, na *Folha de São Paulo*, intitulado “Cariocas no Samba Paulista”, Plínio Marcos assegura:

As escolas do Rio de Janeiro, durante o ano inteiro, cantam seus próprios sambas de quadra e aqui as nossas escolas cantam o samba carioca, ou o sambão fabricado em estúdios. Mas, de qualquer maneira, as nossas baterias ainda guardam alguma coisa do ritmo pesado, que era característica dos cordões (MARCOS, 1976).

Dessa forma, mesmo que a composição de um samba-enredo estabeleça por si só uma relação com o padrão urbano do Estácio, a intenção de denotar uma paulistanidade está presente nas intenções do álbum *Plínio Marcos em Prosa e Samba* e na própria narrativa empreendida por Plínio Marcos. Faixa de abertura do disco, “Tiririca” começa com a voz do dramaturgo em um texto que apresenta o álbum e evoca alguns nomes do samba em São Paulo, pedindo licença e a benção a todos para falar sobre o samba da Pauliceia. A seguir, e a pedido de Plínio, Geraldo Filme demonstra como se cantava a tiririca, jogo paulista variante da capoeira. Os créditos desse álbum de 1974 conferem a Geraldo Filme a autoria da canção, sendo nomeado na ficha técnica como o compositor da faixa. No entanto, o encarte da peça de teatro *Balbina de Iansã* apresenta “Tiririca” como uma peça sem autoria, indicando em lugar do autor a observação: “recolhido”. Por conseguinte, importa pensar na adaptação feita por Geraldo Filme, reunindo em uma peça três diferentes refrãos entoados na prática da pernada paulista.

Não obstante faça referência a uma manifestação urbana, já que se trata de uma prática peculiar da cidade nas primeiras décadas do século, a tiririca carrega em si elementos em que confluem os universos urbano e rural, sendo jogada em roda, e não em desfile ou cortejo pelas ruas, o que configura uma prática bastante representativa da cultura negra localizada tanto em São Paulo como nas cidades interioranas. A forma musical de “Tiririca” é a justaposição de três melodias aparentemente sem relação entre si. A primeira delas apresenta âmbito de uma quarta e gira em torno de algumas poucas notas repetidas: “É tumba moleque, tumba/É tumba pra derrubar/Tiririca faca de ponta/Capoeira quer te pegar”. A segunda melodia se constrói a partir de um acorde maior com sétima menor sem função de dominante: “Dona Rita do Tabuleiro/Quem derrubou meu companheiro”. A terceira melodia justaposta traz apenas uma frase em âmbito de quinta: “Abre a roda minha gente que o batuque é diferente”.



Importa considerar que o contorno melódico das três melodias justapostas aproxima-se bastante de melodias folclóricas brasileiras, conforme os próprios sambistas reconhecem e cuja influência é por eles declarada. Como esclareceu o pesquisador André Santos, estudioso do batuque dos engraxates e do jogo da tiririca em São Paulo:

Estes refrãos possuem, como indicou-me Osvaldinho da Cuíca, notável influência das cantigas do folclore e de quadras popularmente conhecidas. De fato, os batuqueiros costumavam, – como confirmou Toniquinho Batuqueiro – para compor os refrãos, basear-se nas cantigas aprendidas no interior com os pais e avós que participaram das rodas de batuque de umbigada, samba-de-bumbo e jongo no interior do estado de São Paulo (SANTOS, 2013, p. 10).

Após a apresentação de pequenos refrãos cantados em coro, um solista poderia improvisar outros versos. O caráter modal do segundo refrão entoado nessa faixa faz pensar na afirmação da autora Ermelinda Paz em seu material dedicado ao estudo das estruturas modais na música

folclórica brasileira, a qual, em sua revisão bibliográfica a respeito do assunto, constata que “todos os autores fizeram menção ao modo mixolídio (maior com o sétimo grau abaixado) como sendo uma constância em nossa música” (PAZ, 1994, p. 23). Essa melodia apresentada por Geraldo Filme está em modo de dó mixolídio e encerra no quinto grau (dominante), fator também comum nas melodias folclóricas modais, segundo afirma Ermelinda Paz respaldada nos estudos de Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*.

Além disso, as escolhas rítmicas para ambas as gravações em questão, tanto a registrada em *Balbina de Iansã* quanto em *Plínio Marcos em Prosa e Samba*, igualmente apontam para referências ao samba praticado nas regiões interioranas do Estado, especialmente a clave orientada pelo mesmo modelo do *tresillo*. No caso da gravação do disco *Plínio Marcos em Prosa e Samba*, de 1974, essa relação é evidente já que o surdo das gravações executa a figura rítmica seguinte que pode ser também pensada como uma ocorrência da relação 3+3+2 característico do *tresillo*. Já a versão contida em *Balbina de Iansã*, ainda que a clave rítmica não apresente correspondência direta com o modelo 3+3+2 do *tresillo*, sua estrutura em torno de 8 semicolcheias afasta essa clave de qualquer possível correspondência com o modelo do samba urbano carioca tornado paradigma do samba nacional.

<p>Plínio Marcos em Prosa e Samba:</p> 	<p>Balbina de Iansã:</p> 
--	--

Interessante é ainda a observação que André Santos faz, associando os versos cantados no momento do jogo da tiririca aos desafios entoados nas ocorrências do samba no interior do Estado, afirmando serem os refrões entoados na prática da tiririca “influenciados pelos versos do batuque de umbigada, do samba-de-bumbo, do jongo e do cururu – canto em forma de desafio típico da região batuqueira de São Paulo –, cantos e danças muito presentes no interior do estado” (SANTOS, 2013, p. 11). Márcia Ciscati, em seu trabalho sobre a malandragem paulistana, menciona que a tiririca, ainda após sua extinção (que a pesquisadora atribui à perseguição policial, apenas) será uma das responsáveis pela marca peculiar do samba de São Paulo. Ela identifica correspondência entre a tiririca e “o chamado ‘samba duro’ ou batuque, cuja característica será, talvez, a principal distinção com relação ao samba carioca” (CISCATI, 2001, p. 150). Não obstante o artigo de André Santos e o trabalho de Márcia Ciscati não apresentem argumentos musicais que exemplifiquem a afirmativa de

aproximação ou influência dos batuques interioranos sobre a tiririca, esses posicionamentos são relevantes na medida em que evidenciam o esforço interpretativo de pesquisadores para compreender e, no caso do posicionamento de Márcia Ciscati, de corroborar a narrativa dos sambistas. Assim, para concluir as reflexões suscitadas pelo samba “Tiririca”, tem-se que a linha melódica formada por três refrãos justapostos, uma das quais em modo mixolídio (característico da música folclórica brasileira), a presença de clave rítmica em 8 pulsações e a própria temática dos versos fazem com que esse samba seja pensado como uma reafirmação da narrativa de Geraldo Filme a respeito da manutenção das práticas tradicionais do samba e da ocorrência da tiririca nos redutos informais de sociabilidade negra na cidade de outrora.

A faixa “Largo da Banana/Vou sambar noutra lugar” traz em sua letra a questão do progresso de São Paulo, que eliminou antigos espaços do samba na cidade e em particular no bairro que ganhou o epíteto, repetido pela letra, de “berço do samba”. Numerosas vezes encontram-se referências ao bairro como importante espaço da prática do samba informal na São Paulo de primeiras décadas de século XX. Quando fala sobre a prática do improviso no samba informal da cidade, Geraldo Filme entoava os versos que serviriam como mote para que o desafio entre os sambistas começasse: “Alô, alô, gente bamba/Na Barra Funda é que mora o samba” (depoimento extraído do programa *Ensaio*, 1992, início da faixa 2). Gravado em duas ocasiões, a primeira delas no disco *Balbina de Iansã* e no disco *Plínio Marcos em Prosa e Samba*, esse samba não apresenta elementos que façam referência às manifestações interioranas. Já no início da gravação que consta em *Balbina de Iansã*, o cavaquinho “puxa” o samba à maneira tipicamente carioca, executando o ciclo rítmico de 16 pulsações, figura que será retomada pelo tamborim no decorrer da faixa.

“Silêncio no Bexiga” conta a história do sambista Walter Gomes de Oliveira, conhecido como Pato N’Água “em razão de passar a maior parte do seu tempo junto a um pequeno córrego” (MORAES, 1978, p. 62). Apontado por Germano Mathias como malandro paulistano típico, Pato N’Água desempenhava a função de apitador, sendo amplamente elogiado por seus contemporâneos, responsável por conduzir o batuque dos cordões carnavalescos. Numa manhã de 1969 é encontrado em um córrego, morto em circunstâncias pouco esclarecidas. Segundo Osvaldinho da Cuíca, a versão oficial de que ele teria se afogado em decorrência de um enfarte não convence os sambistas, já que a jaqueta que ele vestia teria alguns “furos muito suspeitos” (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 49). Como sustenta Plínio Marcos em sua prosa bastante peculiar no artigo “O Carnaval dos Cordões”, publicado em 1977 na *Folha de São Paulo*, o sambista teria sido “a primeira vítima do Esquadrão da Morte”:

Pato Nágua foi levar uma cabrochinha lá pras bandas de Suzano. Amanheceu boiando numa lagoa, comido de peixe e de bala. Dizem que foi a primeira vítima do Esquadrão da Morte. Ninguém sabe direito. Defunto não fala. O que se sabe é que a notícia chegou no Bexiga à tardinha, na hora da Ave-Maria, e logo correu pelos estreitos, escamosos e esquisitos caminhos do roçado do bom Deus. E por todas as quebradas do mundaréu, desde onde o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos, o povão chorou a morte do sambista Pato Nágua. E o Geraldão da Barra Funda, legítimo poeta do povo, chorou por todos num bonito samba chamado *Silêncio no Bexiga*. (MARCOS, 1977).

Em “Silêncio no Bexiga”, Geraldo Filme reverencia este que foi, segundo seus versos, um “sambista de rua, artista do povo” que “morre sem glória”, sem “placa de bronze”, sem entrar para a História, “sem dizer adeus”. Partindo da gravação contida no disco *Plínio Marcos em Prosa e Samba*, a instrumentação percussiva executa claves bastante distantes do padrão carioca do Estácio, com frases rítmicas que giram em torno de frases mais cométricas, como a marcação do surdo, por exemplo, que soa bem diferente do seu uso nos sambas do Rio de Janeiro em contextos equivalentes:



A percussão também traz poucas “miudezas”, não se ouvindo, por exemplo, tamborim e agogô. Interessante é que a melodia desse samba apresenta o “balanceio” característico dos sambas do Estácio, um jogo entre o ataque da nota no tempo forte do compasso e a antecipação da nota numa síncope entre compassos. Esse jogo se reveza a cada compasso em numerosos momentos da canção:

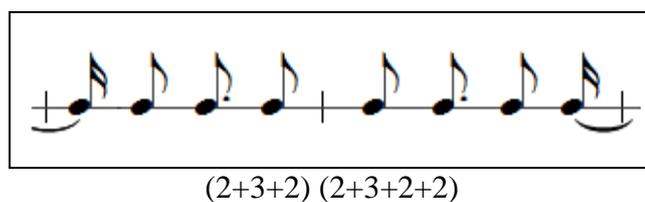
The image displays a musical score for a piece in 2/4 time, written in a single system. The score is divided into seven staves, each beginning with a measure number: 11, 20, 29, 38, 47, and 53. The key signature is one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. A double bar line appears at measure 29, with two endings: the first ending leads back to an earlier section, and the second ending concludes the piece. The notation includes various rhythmic markings such as accents and slurs.

Assim, ainda que a melodia composta por Geraldo Filme esteja orientada pelo mesmo referencial composicional carioca, as opções de execução no arranjo da versão contida no disco de Plínio Marcos não buscam os padrões rítmicos e escolhas instrumentais característicos do samba do Rio de Janeiro. Assumindo que aqui não se tencionou a análise da obra completa, foram avaliados seis sambas constantes no disco *Plínio Marcos em Prosa e Samba*, número próximo, portanto, da metade do álbum. Com base nesses registros, e ciente do posicionamento de seu idealizador, Plínio Marcos, é relevante considerar que parte significativa dos arranjos do álbum em questão estão orientados a uma execução peculiar dos sambas, tornando possível, se não atestar, ao menos aventar a hipótese de ser o álbum parte da narrativa que defende as especificidades do samba paulista.

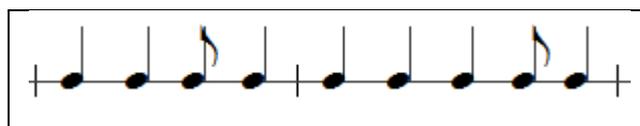
Por outro lado, todos os quatro sambas desse segundo grupo temático que foram gravados no disco de Geraldo Filme em 1980 estão bastante distantes dos elementos musicais que fazem menção ao samba rural paulista. A versão de “Silêncio no Bexiga” gravada nesse disco traz uma aproximação maior do modelo carioca do Estácio, empregando o ciclo rítmico

do tamborim de modo bastante similar ao executado pelos sambistas cariocas no padrão do samba do Estácio além da marcação dos surdos. A instrumentação também em nada referencia o samba rural paulista. Diferente de Plínio Marcos, alinhado ao discurso que atesta a singularidade regional do gênero, os produtores do álbum *Geraldo Filme* são Aluizio Falcão e Carlinhos Vergueiro. Este último, embora paulistano, foi parceiro de Adoniran Barbosa, sambista cuja vivência musical se deu muito mais ao sabor das rádios, não tendo vivenciado as batucadas das ruas ou as excursões a Pirapora.

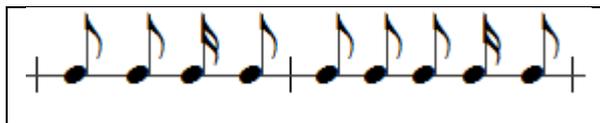
Também a faixa “São Paulo Menino Grande” não expressa qualquer elemento referenciado como típico do samba paulistano. Mesmo a clave que conduz o arranjo e que está presente na condução do instrumental percussivo – extraída a partir da batida do tamborim, especialmente, mas considerando também a marcação presente na execução do cavaquinho – corresponde ao ciclo rítmico do paradigma do Estácio. Estruturado em torno de dezesseis semicolcheias, a clave executada pelos instrumentos em “São Paulo Menino Grande” é a seguinte:



Esse padrão rítmico identificado no samba de Geraldo Filme encaixa-se perfeitamente no ciclo rítmico que o etnomusicólogo Kazadi wa Mukuna associou ao tamborim no samba carioca e Carlos Sandroni, ao “paradigma do Estácio”. O agrupamento das figuras rítmicas em unidades binárias e ternárias resulta na lógica da “imparidade rítmica” (AROM, apud SANDRONI, 2001, p. 25) em que se têm assimetricamente dois compassos formados por 7+9 semicolcheias respectivamente. O ciclo rítmico apresentado por Kazadi wa Mukuna (2006, p. 92) traz a seguinte representação musical:



A esse mesmo ciclo, Samuel Araújo associa o “ciclo do tamborim” ou “padrão do tamborim”, transcrevendo-o tendo como unidade mínima a colcheia (apud SANDRONI, 2001, p. 34). Optando pela mesma notação sem ligaduras de valor e com as bandeirolas desligadas, tem-se:



Embora o trabalho de Carlos Sandroni concentre suas análises específicas a respeito do “paradigma do Estácio” em um corpus documental bastante restrito – a saber, gravações de Francisco Alves do período que compreende os anos de 1927 a 1933 –, vale destacar suas premissas de que as alusões à fórmula identificada como “paradigma do Estácio”, encontradas também nos trabalhos de Mukuna, Araújo e Kubik “não se referem especificamente ao período no qual se concentra este livro [1917-1933], mas antes ao samba em sua versão contemporânea” (SANDRONI, 2001, p. 33). Questionar os limites do alcance desse modelo rítmico ou sua convivência com outros possíveis modelos e/ou variáveis é tarefa que escaparia aos propósitos e às possibilidades do presente trabalho. Admite-se, portanto, como ponto de partida para as reflexões musicológicas aqui enunciadas as relações apresentadas por Sandroni em sua tese, entendendo que a crítica tecida pela narrativa do samba paulista à padronização do samba esteja associada a esse mesmo padrão do samba urbano carioca tornado gênero nacional a partir da década de 1930. As características gerais desse samba carioca serão aqui abordadas tendo como referência especificamente sua instrumentação e presença do ciclo rítmico de dezesseis semicolcheias organizadas pela lógica da imparidade rítmica. Cabe acrescentar que, após apresentar a ressalva de que suas análises sistemáticas só compreenderam esse corpus documental específico, Carlos Sandroni acrescenta que “uma observação não sistemática [no entanto] mostrou as mesmas características em muitos sambas de outros períodos e compositores, levando-me a supor que estudos posteriores poderão mostrar a existência, ainda que sem exclusividade, do mesmo ‘modelo escansional’ em outras áreas do samba” (SANDRONI, 2001, p. 203).

No que diz respeito à análise das linhas melódicas, importa mais uma vez recorrer ao trabalho de Carlos Sandroni. Quando analisa os sambas gravados por Francisco Alves entre 1927 e 1933, Sandroni compara o ritmo da melodia com o padrão rítmico do samba do Estácio, uma vez que, ao transcrever as melodias dos sambas a serem estudados, notou que “eram construídas usando o arcabouço rítmico do paradigma do Estácio” (SANDRONI, 2001, p. 201). Com essa comparação, concluiu que “o ritmo contido na articulação silábica sugere o da batucada, e tanto quanto esta contribui para caracterizar o estilo novo” (SANDRONI, 2001, p. 202). Partindo dessa mesma proposta fez-se a análise da linha melódica do samba

“São Paulo Menino Grande”, encontrando também a seguinte correspondência com o padrão rítmico do tamborim que caracterizou o “paradigma do Estácio”:

The image displays a musical score for the song "São Paulo Menino Grande". It consists of three systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is written in the upper staff of each system, and the tamborim rhythm is in the lower staff. The first system contains four measures. The second system starts with a measure number '9' and contains four measures. The rhythm is characterized by a syncopated pattern of eighth and sixteenth notes, typical of the 'Estácio' paradigm.

Os pontos de articulação da melodia coincidem amplamente com o modelo do estilo novo carioca, ou com o padrão que Mukuna reconheceu como o ciclo rítmico “frequentemente dado pelo tamborim na orquestração de percussão, ou pelo cavaquinho na orquestração com instrumentos de corda” e “que no início foi confinado ao samba urbano em sua forma popular” (MUKUNA, 2006, p. 92). Assim, é possível constatar nesse samba uma maior aproximação com o padrão carioca. À poesia da cidade crescida, simbolizada na figura do “menino grande”, acrescenta-se sua música, que também nada mais traz do samba vindo do interior, nem seus instrumentos, nem seu aspecto “pesado”. À cidade transformada acompanha o samba transformado.

No caso de “Tradição” (“Vai no Bexiga pra Ver”), ainda que o refrão traga com entusiasmo a ideia de um samba mantido vivo pela tradição de um antigo cordão da cidade, nada na escolha da instrumentação ou da rítmica empregada fazem referência a esse samba de início do século. Acompanhando a mensagem anunciada pelas estrofes desse samba, que traz a ideia de uma cidade transformada – o samba que “não levanta mais poeira” sobre o asfalto que “cobriu o nosso chão” – também as frases executadas pelo violão de sete cordas e a clave geral próxima da executada pelo tamborim do samba carioca enunciam uma aproximação bastante evidente do modelo de samba que o Rio de Janeiro torna nacional a partir dos anos 1930. Segue a transcrição da clave rítmica condutora do arranjo, a partir da qual se nota novamente correspondência com o padrão rítmico do Estácio:



(2+2+3) (2+3+2+2) ou (2+3+2) (2+3+2+2)

O último samba do disco de 1980 a ser analisado, “Eu vou pra lá”, é um caso bastante interessante. No que diz respeito ao arranjo, novamente há perfeita correspondência entre a clave rítmica e o paradigma do Estácio:



(2+3+2) (2+2+3+2)

Buscando aclarar a relação entre a clave rítmica característica do paradigma carioca e as claves encontradas nos sambas de temática urbana do disco de Geraldo Filme, segue uma comparação esquemática. Cada marcação (X) indica os pontos de articulação da clave rítmica.

	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16
Mukuna/Araújo		X		X		X	X		X		X		X	X		X
SP Menino...		X		X			X		X		X			X		X
Tradição		X		X		X	X		X		X			X		X
Eu vou pra lá		X		X			X		X		X		X			X

Com relação à melodia interessa destacar que o refrão não apresenta síncope entre tempos, tendo apenas uma síncope interna no segundo tempo de cada um dos compassos. As estrofes apresentam com alguma frequência um jogo comum nos sambas cariocas em que um compasso tem a primeira nota atacada na parte forte do tempo e o próximo compasso inicia com uma síncope. Esse “balanceio” gerado pela alternância entre síncope e não-síncope é, conforme já mencionado, característica do padrão de samba do Estácio. À parte o balanceio entre síncope e tempo forte das estrofes e a execução instrumental do arranjo, aspectos composicionais de “Eu vou pra lá” colocam este samba bastante próximo das melodias folclóricas, organizado que está em versos à maneira de um improviso. A letra não é saudosista, tem seu refrão conjugado em tempo presente e comemora a existência da escola

Paulistano da Glória como lugar bom “pra gente sambar”. A escola encerrou suas atividades nessa mesma década de 1980 (SILVA et.al, 2004, p 160).

<p>Refrão: Eu vou pra lá eu vou pra lá ai como é bom Paulistano pra gente sambar (2x)</p>		
<p>Estrofe 1: Minha escola é Paulistano Pequenininha, mas caminha Camisa da Barra Funda Eis sim é nossa madrinha</p> <p>Eu sou filho de sambista E por isso vivo assim Sempre cantando meu samba Batendo meu tamborim</p>	<p>Estrofe 2: Um sambista de verdade faz samba e não pensa em [conquista Sou nascido num terreiro em [São João da Boa Vista</p> <p>Na hora em que eu nasci Mamãe me jogou na pista Se cair deitado é padre, Caiu de pé é sambista</p>	<p>Estrofe 3: Convidei a minha nega Se não vem porque não quer Eu não troco um bom samba Pelo amor de uma mulher</p> <p>A nega ficou zangada Quase que o pau comeu Eu brinco com todo mundo No fim do pagode seu nego é [só teu</p>

Cada estrofe é composta por duas quadras harmonicamente iguais (e, portanto autônomas) e que se interligam pelo assunto. As estrofes, no entanto, não apresentam relação temática clara entre si, devido à sua feição de improvisação, ou de “desafio”, características que, embora distantes dos sambas do Estácio, estão próximas da prática do samba de partido-alto carioca. Apesar disso, há que se mencionar que o próprio Geraldo Filme realça a maneira diversa de se referir à prática do improviso em São Paulo, um depoimento interessante justamente porque não elenca qualquer indicativo musical para sustentar a diferença, sublinhando apenas a nomenclatura divergente nos contextos paulista e carioca. Mais um aspecto discursivo da necessidade de enfatizar uma distinção: “Aqui em São Paulo não se falava Partido Alto, se falava Desafio mesmo. [...] Desafio num era Partido Alto. Partido Alto é coisa nova, que eles importaram do Rio” (Depoimento concedido em 1981. Acervo do LAHO/CMU).

Decorre daí que as canções gravadas nesse disco de 1980 não trazem em seu arranjo inferência àqueles elementos musicais – peso, clave rítmica, instrumentação – sempre presentes na narrativa que Geraldo Filme conta do samba de São Paulo, aquele samba que “não tem nada a ver com o samba do Rio” sendo “tão diferente em tudo” (Depoimento extraído de MELLO, 2007, parte I, 12’50). Seu único disco solo não reforça, dessa maneira, sua narrativa do samba típico paulista, aproximando-se em larga medida, como se averiguou nas análises acima apresentadas, do padrão urbano do samba carioca, ajustando-se aos

padrões de samba já estabelecidos pela indústria do disco. Tanto quanto as letras de seus sambas, muitas das quais fundamentalmente evocam o lamento e a saudade do samba que perdeu progressivamente seus espaços na cidade, também as escolhas musicais para os arranjos desse disco denunciam a progressiva transformação sofrida pelo samba em São Paulo: “o apito de Pato N’Água emudeceu”.

Entre os sambas de Geraldo Filme incluídos nas faixas que compõem *Balbina de Iansã* e que tratam do cenário urbano da cidade de São Paulo, além dos dois anteriormente abordados, “Tiririca” e “Largo da Banana/Vou sambar noutra lugar”, há um terceiro samba a ser avaliado: “Hegemonia”. Parceria de Geraldo Filme e Geraldo Gariba, o samba apresenta claramente um chamado aos sambistas paulistanos diante da hegemonia carioca, evocando a necessidade de autovalorização do samba paulista. Se ainda se pudesse supor alguma dúvida quando à identificação do que seria a mencionada hegemonia que “precisa terminar”, essa se dissiparia logo ao início da estrofe: “Lá tem Salgueiro, Vila Isabel e Mangueira”. Dizem seus versos:

Vamos nos valorizar
Essa hegemonia precisa terminar
Lá tem Salgueiro, Vila Isabel e Mangueira
Aqui tem Glete, Barra Funda e Lavapés
São Paulo saia deste acanhamento
E também no samba mostre quem tu és.

Interessante destacar que os versos finais convidam São Paulo a “também no samba” se mostrar, insinuando que a cidade grandiloquente dos discursos oficiais ainda é “acanhada” em mostrar o samba de sua gente. Analisando suas linhas melódicas, faz-se importante destacar a repetição de notas e a predominância de frases descendentes, aspectos que aproximariam sua estrutura melódica, conforme destacou Bruna Prado (2013), daquela que orientou a composição dos batuques interioranos. Outro samba de temática bastante semelhante à de “Hegemonia” é “Eu vou mostrar”, gravado durante o programa *Ensaio* da TV Cultura (1992). O curioso é que este samba foi composto por Geraldo Filme ainda durante a infância, em 1938, segundo ele próprio para responder à provocação de seu pai que, tendo vivido durante um período no Rio de Janeiro, comparava a atuação grandiosa das escolas de samba cariocas com “os couros de gato” dos sambistas paulistanos. Chateado, Geraldo compôs esse samba “mostrando que São Paulo também tem [samba], pô” (Depoimento extraído do programa *Ensaio*, 1992, faixa, 4, 7’). Embora a instrumentação não remeta a nenhum elemento do discurso que defende a origem rural do samba paulista, a clave rítmica

que orienta o arranjo está organizado em torno de 8 semicolcheias, afastada, portanto, do ciclo rítmico que caracterizou o padrão urbano do samba do Estácio:



Um último samba de Geraldo Filme que trata da cidade de São Paulo e dos espaços em que nela ocorria a prática do samba é “Último sambista”. Consta que essa composição é de 1968⁷⁵, sendo gravada no disco de Osvaldinho da Cuíca, *História do Samba Paulista* (1999), nele interpretada pelo sambista Germano Mathias. Analisando a faixa, nota-se que toda a instrumentação escolhida remonta já a um samba após o padrão Estácio, assim como as células rítmicas executadas se apresentam de maneira bastante similar ao paradigma do Estácio. Com relação à melodia, também é possível destacar uma aproximação do padrão carioca, na medida em que em muitos momentos é possível perceber o jogo que reveza ataque de nota na “cabeça” do tempo e antecipação da nota no compasso seguinte (isso acontece especialmente no refrão, primeiros 8 compassos do samba):



Assim, cabe ressaltar que, embora a intenção declarada – tanto de Geraldo Filme quanto de Osvaldinho da Cuíca (e em especial nesse álbum *História do Samba Paulista*) – seja perpetuar uma memória para o modelo regional de samba em São Paulo, esse samba analisado traz em sua estrutura melódica e modelo de acompanhamento elementos musicais que evidenciam uma aproximação com o padrão do samba urbano carioca. É interessante destacar que tanto quanto sua letra, que reitera a transformação e perda de espaços do samba na cidade, também seus aspectos musicais ilustram a perda de sua particularidade regional.

⁷⁵ Tanto “Último Sambista” quanto “São Paulo Menino Grande” foram gravadas pela primeira vez em 1968 no disco *Leva Este*, do conjunto Demônios da Garoa.

Dentre os dez sambas de Geraldo Filme elencados, embora o assunto abordado em suas letras seja o samba na cidade de São Paulo, é possível dividirmos esse conjunto em dois diferentes subgrupos, tendo como fundamento a temática de suas letras. Retomando, por um lado, os sambas que tratam da capital paulista como um cenário transformado, lamentando as perdas e despedidas – perda dos espaços simbólicos do Largo da Banana, na Barra Funda, ou do Bexiga transformado pela urbanização; despedida de um representante aclamado pelos sambistas como Pato N'Água; lamento diante da transformação das características da cidade de São Paulo diante de seu processo de metropolização – temos: “Largo da Banana/Vou sambar noutra lugar”, “Silêncio no Bexiga”, “São Paulo menino grande”, “Tradição” e “Último sambista”. Todos esses cinco sambas, conforme demonstrado, estão bastante afastados dos elementos referidos na narrativa do samba paulista, apresentando características que, musicalmente, os aproximam do modelo do samba no Rio de Janeiro. Entre eles foram encontrados: presença do ciclo rítmico do tamborim, linhas melódicas marcadas pelo “balanceio” típico do padrão do Estácio, instrumentação repleta de miudezas e instrumentos leves. A exceção foi o registro de “Silêncio no Bexiga” contido no álbum de Plínio Marcos de 1974. No entanto, as intenções do dramaturgo com relação à defesa da particularidade do samba paulista já foram suficientemente explicitadas, e as escolhas instrumentais e presença de claves específicas no arranjo são exemplares disso, a despeito das linhas melódicas da composição evidenciarem uma aproximação do modelo do Estácio.

Os demais cinco sambas “Tebas”, “Tiririca”, “Eu vou pra lá”, “Hegemonia”, e “Eu vou mostrar” não trazem em suas letras o caráter lamentoso e saudosista diante das perdas sofridas pelo gênero em São Paulo, ao contrário, evocam um samba em tempo presente, jubiloso e vívido: convite ao samba de roda na Praça da Sé, afirmação do batuque diferente nas rodas de pernada, referência à escola Paulistano da Glória como espaço de samba, exortação à necessária valorização do samba paulista diante da hegemonia carioca. À exceção de “Tebas”, que, pela própria estrutura de samba-enredo, está próximo do modelo do samba do Estácio, os quatro outros sambas trazem elementos musicais que reforçam a narrativa de suas letras, seja na escolha da instrumentação com poucas miudezas com a qual o modelo do samba de São Paulo tem sido tantas vezes identificado, seja retomando a clave rítmica estruturada em 8 semicolcheias, seja apresentando contornos melódicos próximos das quadras populares e batuques interioranos.

Ainda pensando nos sambas desse segundo grupo temático, que trata da cidade de São Paulo e das histórias, espaços e personagens do samba urbano, importa destacar quatro sambas da autoria de Osvaldinho da Cuíca, todos eles gravados no álbum *Em Referência ao*

Samba Paulista (2006). Em “Tiririca”, a menção ao jogo paulista da pernada é acompanhada musicalmente de elementos que reforçam a narrativa em defesa da peculiaridade do samba paulista. Assim, o arranjo analisado traz a clave geral característica dos batuques interioranos (*tresillo*), acentuado, inclusive, pela ocorrência das palmas ao final da gravação. A presença da caixa de engraxate no arranjo é um recurso interessante de que Osvaldinho da Cuíca faz uso para reafirmar a importância deste “instrumento musical” na história do samba paulista. Com relação à melodia, importa destacar que não há síncopes entre tempos ou entre compassos, mas apenas no interior de cada tempo. As frases melódicas são mais curtas, que se encerram a cada quatro compassos, e com grande frequência de movimentos descendentes, tal como característico do samba de bumbo e outras manifestações de batuques no interior (PRADO, 2013):

De maneira similar, a faixa “Frigideira” também traz alguns elementos bastante recorrentes na narrativa de Osvaldinho da Cuíca a respeito do samba de São Paulo, já que é sabido que o próprio Osvaldinho defendia a ideia de ser esse “um instrumento marcante no samba paulistano” (Depoimento concedido a RIBEIRO, 2005). Há que se destacar, entretanto, que essa afirmativa não encontra réplica em nenhum dos outros sambistas aqui investigados, já que mesmo aqueles que mencionam a presença da frigideira entre os instrumentos de percussão presentes no gênero em São Paulo o fazem sem pontuar uma suposta particularidade regional. Com relação à bibliografia específica, Márcio Marcelino, em sua dissertação de mestrado a respeito da trajetória do samba paulista entre os universos rural e urbano, alega que a frigideira, embora esteja também presente no samba carioca, é instrumento considerado tipicamente paulista, estando presente, inclusive, nas manifestações do samba rural no interior de São Paulo: “Originalmente no samba rural paulista, a frigideira

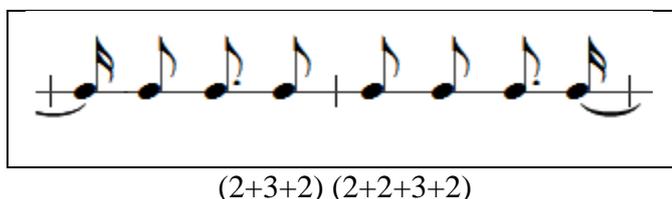
era tocada com talheres, já no samba paulistano era usada uma varinha de metal” (MARCELINO, 2007, p. 18). A julgar pelo fato de o único respaldo para a afirmativa de Marcelino vir de um depoimento de Osvaldinho da Cuíca, há mister que se ressalve essa afirmativa, sem contudo deixar de lhe dar lugar na narrativa do samba de São Paulo em sua empenhada tarefa de consolidar para o gênero uma história de peculiaridade.

De todo o modo, no samba de Osvaldinho em questão, a frigideira não é evocada como representativa do samba típico paulista, uma vez que a letra menciona de maneira generalizada: “Vou esquentar a frigideira pra temperar a batucada brasileira”. Ainda sem apontar para qualquer especificidade regional, lamenta a extinção do instrumento nas batucadas de hoje em dia: “Oi como o tempo passa/Oi a saudade vem/Vem no balanço da antiga frigideira/Que hoje em dia as batucadas não têm”. A relação entre a frigideira e o samba já se fez presente, por exemplo, em “Frigideira da Maloca”, composição de Américo de Campos e Gariba gravada em 1955. A canção canta a frigideira como instrumento musical das batucadas, dizendo que “frigideira de maloca não tem outra serventia”, já que “Nas maloca não tem carne, não tem ovo, não tem nada/Frigideira só se usa é mesmo pra batucada”.

Retomando as análises específicas do samba de Osvaldinho, vale pontuar que, além da escolha do reco-reco e da frigideira para compor o arranjo da gravação, “Frigideira” também traz a clave marcada pelo “paradigma do *tresillo*”, e merece ser referida como exemplo de que o arranjo musical busca reafirmar a narrativa que recorrentemente se conta a respeito do samba paulista e de sua suposta origem rural. Com relação à melodia, predominantemente cométrica, traz poucas síncopes e frases resolvidas em quatro compassos. A memória do samba antigo de São Paulo está aqui evocada não apenas na letra, mas também sua melodia e nas escolhas para o arranjo musical dessa gravação, tanto no que diz respeito à instrumentação quanto às rítmicas empregadas:

The image displays a musical score for the song "Frigideira". It is written in a single system with three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some syncopation. The second staff starts at measure 8 and features a first ending (1.) and a second ending (2.). The third staff starts at measure 17 and concludes the piece with a final cadence.

Já com relação a “Barra Funda”, no entanto, não se notam referências explícitas aos elementos musicais que os sambistas costumam destacar em suas narrativas sobre o samba antigo de São Paulo. O samba é conjugado em tempo pretérito, recordando da Barra Funda e de ícones representativos do samba e do carnaval do bairro, como Dionísio Barbosa e o cordão Camisa Verde, posteriormente intitulado Camisa Verde e Branco. O último verso do samba evoca a memória do “velho batuqueiro” e suas histórias, “que na memória virou samba e nada mais”. A célula clave executada pelo tamborim é bastante próxima do ciclo rítmico do tamborim que caracterizou o samba do Estácio, e a instrumentação recorre às miudezas que estão presentes no modelo carioca: tamborim, ganzá, afoxé.



Também o “Hino da Velha Guarda”, samba que traz uma homenagem à velha guarda do samba de São Paulo, destaca a saudade do cordão, a garoa que molha o pavilhão e os personagens que representam a história do samba na cidade: Dona Iracema, Seu Livinho, Fredericão. O arranjo, no entanto, não faz referências a esse passado reverenciado, ajustado ao modelo carioca tornado paradigma do samba nacional. A instrumentação está bastante próxima dos sambas cariocas e a clave geral que orienta o arranjo é igualmente próxima ao ciclo rítmico do tamborim. Com relação à melodia, o jogo que alterna a antecipação ao final do compasso e o ataque à parte forte do tempo no próximo compasso está presente em praticamente toda a peça, aproximando ainda mais esse samba do padrão do samba do Estácio. A memória do samba paulista está evocada aqui somente na letra, sem que o arranjo lhe faça referências.

Retomando, pois, os sambas analisados nesse álbum de 2006 de Osvaldinho da Cuíca, é possível pensá-los de acordo com os mesmos subgrupos temáticos propostos na análise dos sambas de Geraldo Filme. Dois dos sambas de Osvaldinho aqui investigados, “Barra Funda” e “Hino da Velha Guarda” evocam em suas letras o tom saudosista do samba transformado, a saudade de seus baluartes e as lembranças de seus antigos espaços na cidade. Neles, é notável o distanciamento dos parâmetros musicais referenciados na narrativa do samba paulista, aproximando-se em larga medida dos padrões do samba do Estácio, tanto no que tange ao arranjo quanto no tocante aos seus elementos composicionais. Por outro lado, as gravações de “Tiririca” e “Frigideira” apresentam arranjos que reafirmam a tônica prazenteira de sua letra, buscando enfatizar a instrumentação e as rítmicas destacadas nos discursos dos sambistas, consideradas características do samba regional paulistano. Também a rítmica da melodia desses sambas está voltada para a reafirmação dessa memória, sendo predominantemente cométrica e com frases estruturadas em quatro compassos, como é característico das melodias dos batuques e sambas de bumbo.

O que se pretende afirmar é que a referência que esses registros sonoros fazem aos elementos musicais destacados na narrativa defensora uma peculiaridade regional para o samba de São Paulo não é casual. A relação já aqui evidenciada entre o jogo da tiririca e os batuques da zona rural de início de século fica reforçada nas escolhas musicais para a gravação de “Tiririca”. Do mesmo modo, a presença da frigideira como instrumento musical executado no samba de São Paulo – e defendida justamente por Osvaldinho da Cuíca como instrumento típico paulistano – trouxe para a faixa “Frigideira” escolhas musicais como a presença do paradigma do *tresillo*. A presença de aspectos musicais do samba carioca nos

sambas gravados pelos compositores paulistas pode ser explicada, entre outras possibilidades, pelo fato de os sambas em questão terem sido gravados num período em que o samba urbano carioca já se havia tornado padrão geral do samba nacional. Além disso, já desde a década de 1930, esse samba de São Paulo convivia com a presença do modelo carioca difundido nas rádios e nas apresentações de artistas cariocas, que cada vez com maior frequência se apresentavam em São Paulo:

Assim, a afirmação do samba regional paulista diante do modelo hegemônico carioca é reiterada na escolha de elementos musicais, especialmente quando a temática dos sambas faz referência ao samba rural paulista ou a manifestações consideradas pelos sambistas tipicamente paulistanas (prática da tiririca, uso da frigideira como instrumento musical). A narrativa verbal construída, e tantas vezes musicalmente repetida, como se procurou demonstrar, busca legitimar o samba regional paulista e sua história, ainda que a constatação de que este samba já perdeu sua particularidade regional esteja igualmente presente nesses discursos. Também Fernanda Dias assim se posiciona a esse respeito quando relaciona a narrativa dos sambistas paulistanos e sua tentativa de legitimar uma tradição para o gênero em São Paulo:

No que concerne aos sambistas paulistanos, o interesse em divulgar a imagem da cidade de Pirapora enquanto “berço” do samba paulista é conveniente, ao passo que este propõe uma origem, a criação de uma história, uma “tradição”, em torno do samba paulista. Tal “tradição” pode contribuir para o aumento da legitimidade do samba paulista em cenário nacional, traçando suas origens e ligando um local específico à sua gênese. Portanto, tal discurso aponta que o samba paulista, assim como o carioca, possui uma história e origem, as quais são geograficamente situadas na cidade de Pirapora, e é proveniente da musicalidade negra, dos escravos que trabalhavam nas fazendas de café do interior. Ademais, ao passo que se comprova a gênese do samba paulista, este é legitimado e adquire força frente ao samba carioca, este último com gênese e processo histórico já traçados, consagrados nacionalmente. (DIAS, 2008, p. 135)

Além da invenção de uma tradição, um segundo ponto a ser apresentado como substancial para a compreensão da narrativa do samba paulista está relacionado às ausências do gênero musical na cidade de São Paulo. As principais hipóteses levantadas remetem a dois diferentes aspectos que envolvem o esquecimento do samba na cidade metrópole. Em primeiro lugar, a obliteração do samba na narrativa histórica da cidade de São Paulo, preocupada em afirmar uma imagem moderna e cosmopolita e pouco afeita em destacar em sua memória oficial um gênero musical associado à mestiçagem e às tradições rurais. E em segundo lugar, a gradativa perda dos antigos espaços ocupados pelo samba na cidade,

transformados com a lógica da urbanização, do crescimento e do progresso, estes, indubitavelmente, os pilares mestres da narrativa histórica paulistana.

Capítulo Terceiro: O Samba e seus Espaços

O que mudou na oficina do sapateiro? Ou na quitanda do verdureiro? Ou nos grupos de meninos de esquina? Ainda percorrem os bairros o soldador, o consertador de guarda-chuvas, o amolador de tesouras, o homem do realejo, o pipoqueiro, o vendedor de beijus batendo em sua lata. Ouvi outro dia a cantilena do comprador de roupa velha, quando amanhecia. Soube que se tratava do filho do judeu de minha infância, imitando o sotaque e a cantilena do pai. Sons que desaparecem, que voltam, formam o ambiente acústico dos bairros. As pedras da cidade, enquanto permanecem, sustentam a memória (Ecléa Bosi).⁷⁶

Reveladas, no plano textual e musical, as tramas que compõem a narrativa que defende para o samba de São Paulo uma peculiaridade regional, importa ainda questionar: por que os sambistas defendem uma particularidade para o samba de São Paulo? Por que a necessidade de afirmar um samba paulista? Para entender, portanto, a narrativa que defende e lamenta a perda de sua particularidade diante do padrão urbano do samba carioca, vale refletir sobre as motivações para os ressentimentos muitas vezes identificados na fala desse grupo de sambistas. Cabe reforçar que a criação de uma narrativa para o samba de São Paulo foi empreendida fundamentalmente por sambistas e entusiastas do samba, uma vez que, de acordo com o que se procurou avaliar no primeiro capítulo deste trabalho, a cidade e sua narrativa oficial não reservam para o samba um lugar em sua história. Esse não lugar do samba de São Paulo é o que aparenta ser o principal combustível para os discursos em defesa de sua memória e história.

Além do não lugar do samba na memória da cidade – que buscou construir sua mítica em torno de sua modernidade e cosmopolitismo, não deixando lugar para passado, raízes ou tradição –, é possível avaliar também um não lugar no sentido de não haver mais na cidade aqueles antigos espaços que a memória dos sambistas pretende reavivar. É nesse sentido que os sambistas envolvidos com a narrativa do samba paulista lamentam, acima de tudo, a perda de espaços e a paulatina perda de identidade de um samba regional que acaba por se diluir no padrão nacional carioca. O historiador José Geraldo Vinci de Moraes, ao tratar da música popular na São Paulo dos anos 1930, menciona a diminuição que as atividades musicais informais vão sofrer nos anos seguintes e destaca especialmente a trajetória do

[...] samba que podemos chamar de paulistano, pois este não conseguiu assegurar seu espaço de produção e difusão no universo urbano e, sobretudo, nos meios de comunicação em emergência. De maneira geral, as rádios e gravadoras de São Paulo

⁷⁶ BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade. Lembrança de Velhos*. 3ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 444.

negligenciaram os compositores e instrumentistas do samba paulistano (MORAES, 2000, p. 288).

Quanto ao primeiro sentido apontado para a construção memorialística de um lugar para um gênero mestiço de origem rural na cidade de ambição vanguardista, convém lembrar que, se na segunda metade do século XX o Brasil “ensaiava trilhar um alvissareiro caminho histórico, anunciador do efetivo rompimento com as peias que o atavam ao passado” (ARRUDA, 2001, p. 17), a cidade de São Paulo se transformou na “referência fundamental” (Idem, p. 20) das concepções de modernidade que germinavam no período, dado o seu avançado processo de urbanização e de crescimento industrial registrados a partir desse íterim. Maria Arminda do Nascimento Arruda destaca o vanguardismo de “impulso iconoclasta” que caracterizou a cidade de meados do século (ARRUDA, 2001, p. 24), legado dos modernistas de 1922 e que se impõe com notável radicalidade a partir da década de 1950. A autora aponta para “uma espécie de reconhecimento da fadiga da tradição” na cidade que valoriza o futuro, o moderno e o progresso, e que se expressa de maneira plural nas mais diversas linguagens:

A valorização do moderno passa, então, a orientar a ação dos sujeitos que, no plano dos sentidos comuns, exprimia-se na aceitação do movimento geral da modernização e do progresso, tributários da aposta no futuro e da recusa da tradição. Precisamente por isso, é possível admitir a suspensão da história pregressa, instaurando-se uma espécie de reconhecimento da fadiga da tradição, nos mais diversos planos expressivos (ARRUDA, 2001, p. 46).

Cabe, assim, entender como a cidade da ruptura, do cosmopolitismo e da valorização do progresso alheou-se ao gênero musical representante da mestiça brasilidade: por um lado, deixando-o completamente ausente de suas reivindicações no campo da arte e da música – ao contrário do que aconteceria com movimentos musicais como a Tropicália ou a Jovem Guarda, por exemplo – e, por outro lado, gradativamente extirpando os poucos espaços informais de sua circulação na cidade, como acontece com o reduto negro da tiririca no Largo da Banana ou com os sucessivos deslocamentos do espaço destinado aos desfiles carnavalescos, que desde a oficialização dos festejos de Momo em 1968 foi alocado em diferentes espaços até definitivamente ser restringido ao Sambódromo, em 1991.

A música popular da cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século apenas começava, um tanto desordenadamente, a se organizar nos espaços de entretenimento que a cidade multiplica a partir desse íterim: bares, cafés-cantantes, cinemas, circos. Se no início do século ainda era restrito e escasso o campo de trabalho musical na cidade, ainda pouco

proeminente na moderna metrópole que se erguia, na segunda metade do século os espaços destinados à música passam a ocupar um lugar bastante privilegiado, destacando o campo musical paulistano não apenas na história de São Paulo como também na história da música brasileira. Incontestavelmente o progresso da cidade trouxe significativas oportunidades no mercado musical paulistano da segunda metade do século XX. Nos quadros da música e, mais propriamente, da música popular, o desenvolvimento urbano da cidade impulsionou a criação de numerosos espaços destinados ao lazer, cuja demanda aumentou devido ao relativo alargamento da classe média urbana nesse contexto de transformações econômicas e sociais.

Muitos desses espaços reservam para a música a tarefa de ambientar e animar as noites paulistanas, caso dos bares e boates. Já na primeira metade do século o trânsito entre artistas paulistas e cariocas era uma prática bastante comum, especialmente no caso do músico popular paulistano, que ainda enfrentava relativa dificuldade quanto às possibilidades de atuação e reconhecimento de suas atividades artísticas na capital paulista, sendo impelido a buscar no Rio de Janeiro melhores oportunidades. José Geraldo Vinci de Moraes lista alguns dos músicos paulistanos que buscaram reconhecimento e trabalho na capital federal na década de 1930: Garoto, Vadico, Laurindo de Almeida, Alvarenga e Ranchinho, entre outros (MORAES, 2000, p. 115). Ainda nos anos 1940, cabe mencionar que sambistas como Henricão, Noite Ilustrada e Denis Brean buscaram se firmar profissionalmente no Rio de Janeiro, lá encontrando reconhecimento musical.

A partir da década de 1950, no entanto, o movimento inverso passa a se tornar igualmente corriqueiro, já que artistas cariocas, que anteriormente “limitavam-se a fazer participações especiais, ou, no máximo, temporadas de duas semanas na [rádio] Record ou na [rádio] Cruzeiro do Sul”, passariam, então, “efetivamente a integrar a folha de pagamento das emissoras de São Paulo” (CAMPOS JÚNIOR, 2010, p. 226-228). Foi em São Paulo que a primeira emissora de televisão brasileira foi inaugurada, em setembro de 1950, a TV Tupi Canal 3, veículo a oferecer novas oportunidades de trabalho musical, envolvendo músicos de numerosos estados brasileiros. A variada programação – em muito inspirada na experiência radiofônica – incluía entre telenovelas e telejornais, programas especificamente voltados à música, como os musicais ou programas de música erudita. No decênio seguinte, São Paulo destina em suas casas noturnas um vultoso espaço para a bossa nova, movimento musical que provocou uma ruptura impactante na história da música popular brasileira a partir do final da década de 1950, cercado de anseios modernizadores como dissonâncias harmônicas e tratamento mais intimista da voz, exemplos da aproximação entre a bossa nova e gêneros

como o *jazz* e o *be-bop*. Não por acaso, Johnny Alf e Dick Farney, considerados “precursores da bossa nova” igualmente se estabeleceram em São Paulo na metade do século.

A vocação moderna de São Paulo acolhe em ampla escala a modernidade da bossa nova no novo mercado musical que a cidade passa a oferecer a partir desses meados de século. Em suas memórias sobre a cidade das décadas de 1950 e 60, o jornalista Helvio Borelli traz uma série de referências a espaços musicais paulistanos, sendo grande parte desses espaços destinados a essa fatia musical voltada à bossa nova. O autor cita o cantor Peri Ribeiro e sua estimativa de que “Em termos culturais, a Bossa Nova em São Paulo chegou a ser maior que no Rio” (Apud BORELLI, 2005, p. 105). Entre as casas noturnas da cidade, Borelli menciona a Cave de Jordão de Magalhães, Baiúca, Ela, Cravo e Canela e o Juão Sebastião Bar (BORELLI, 2005, p. 105-106) como expressivos espaços de difusão da bossa nova em São Paulo. José Miguel Wisnik concorda com a relevância de São Paulo na promoção da bossa nova e de seus músicos, atribuindo à cidade papel fundamental na história do movimento: “A bossa nova só deslanchou com o sucesso de João Gilberto em São Paulo” (WISNIK, 2001). Para mencionar mais um importante espaço musical paulistano dedicado à bossa nova, a TV Record de São Paulo, na década de 1960, recebeu em sua grade o programa musical intitulado *O Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, acompanhados na grande maioria das vezes pelo conjunto paulistano Zimbo Trio.

Não só no que diz respeito a novos espaços de entretenimento e música, mas também no que se refere ao reconhecimento da cidade no circuito musical do país, São Paulo ganha espaço e reconhecimento entre críticos e estudiosos da música. Em artigo originalmente publicado em 1967, no *Correio da Manhã* e posteriormente incluído entre os capítulos que formam o livro *O Balanço da Bossa e outras bossas*, Augusto de Campos perfila suas impressões sobre São Paulo, que é apresentada pelo poeta como um importante cenário musical nacional em final de decênio de 1960, especialmente por sediar uma série de festivais da música popular promovidos pela TV Excelsior e posteriormente pela TV Record de São Paulo⁷⁷. Sua referência ao panorama musical do Rio de Janeiro (como também o da Bahia) não deixa de ser o elemento comparativo para situar a amplitude conseguida por São Paulo no

⁷⁷ A TV Excelsior organizou o I Festival Nacional de Música Popular, em 1965. A fórmula agradou e se consagrou no gosto do público e da crítica, e em 1966 a TV Record organiza o II Festival de Música Popular Brasileira, repetindo o feito em 1967 e 1968, com a terceira e quarta edições do festival. A partir de 1969 os festivais começam a entrar em decadência, segundo Marcos Napolitano, por motivos vários, que incluiriam: “a maior parte dos compositores mais famosos tinha ido para o exterior, compulsória ou voluntariamente, para escapar da repressão; as televisões começaram a investir em outros tipos de programa; a indústria fonográfica não precisava tanto dos festivais para sondar as preferências do público (NAPOLITANO, 2007, p. 93). Também o FIC, Festival Internacional da Canção, cuja primeira edição aconteceu em 1967, com apoio da TV Globo, gradativamente veio perdendo sua expressão junto ao público, para encerrar seu ciclo de apresentações em 1972.

cenário musical brasileiro. Também o repetido epíteto da cidade “túmulo do samba” é aqui, ainda que não refutado por completo, ao menos dado como superado diante das transformações sofridas pela capital paulista:

Rio e Bahia ainda são os celeiros da música, mas São Paulo já deixou há muito de ser “o túmulo do samba” e é, hoje, grande concha acústica, o “ouvido” mais esperto para o que se passa na música popular em todas as suas faixas. Quem não participa, de algum modo, das audições e espetáculos musicais realizados em São Paulo está literalmente “por fora” do panorama brasileiro (CAMPOS, 2012, p. 126).

Também nesses meados de século, a vocação moderna da cidade de São Paulo arroga para si o Concretismo, movimento estético de profunda renovação das linguagens artísticas e poéticas. É de 1952 a antologia *Noigandres*, que inaugura o movimento e traz entre seus partícipes Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Entre as propostas do movimento poético estão a ruptura e a superação de modelos do passado (ARRUDA, 2001, p. 332) a partir de um olhar inovador lançado à poesia, que promove uma autonomia da palavra, autorreferente e, portanto, desvinculada das intencionalidades de seu autor ou leitor. Nas palavras de Décio Pignatari, “um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio” (PIGNATARI, 1950, apud ARRUDA, 2001, p. 334), ou ainda, revelando a recusa da poesia tradicional: “contra a poesia de expressão, subjetiva, por uma poesia de criação, objetiva, concreta, substantiva” (PIGNATARI, 1957, apud ARRUDA, 2001, p. 335).

Para mencionar mais uma vez o trabalho da socióloga Maria Arminda do Nascimento Arruda, o movimento concretista está deveras alinhado com a própria cultura urbana paulistana, já que suas ideias se respaldam “no princípio de valorização do progresso, característica da cidade naqueles anos, tornando o Concretismo um fenômeno profundamente enraizado em São Paulo” (ARRUDA, 2001, p. 38). A autora aponta, ainda, que o próprio grupo de artistas em torno do qual se articulou o concretismo – Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, – estava situado em São Paulo. As ideias que orientaram esse grupo, tanto na poesia quanto nas artes, encontraram eco na música popular. É novamente o poeta Augusto de Campos quem tece interessantes observações a respeito das possíveis afinidades existentes entre a bossa nova e a poesia concreta e a relação entre os poetas concretos e a bossa nova. O poeta aponta para a valorização musical da poesia trazida nos versos das canções, que tantas vezes “parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhante àquele que os ‘poetas concretos’ definiram como ‘isomorfismo’ (conflito fundo-forma em busca de identificação)” (CAMPOS, 2012, p. 38).

Anos após o surgimento do concretismo e da bossa nova a cidade é novamente palco de novas experimentações no campo musical. As canções “Alegria Alegria” e “Domingo no Parque”, respectivamente compostas por Caetano Veloso e Gilberto Gil, foram lançadas no *III Festival da Música Popular Brasileira*, em 1967. Embora não tivessem sido apresentadas com qualquer intuito de construir um novo movimento, tornaram-se paradigmáticas da Tropicália – corrente musical que se efetivaria no ano seguinte, especialmente após o lançamento do disco-manifesto *Tropicália, ou Panis et Circencis*, em maio de 1968 – pela complexidade e ambiguidade de sua letra e arranjo, “dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada” (FAVARETTO, 2007, p. 23). Tanto Marcos Napolitano quanto José Miguel Wisnik concordam que a experiência tropicalista teria encontrado em São Paulo o palco ideal para propagação de suas críticas e propostas musicais, tanto mais “num momento mesmo em que a cidade consolidava sua posição de capital do Brasil industrializado e assumia, ao menos momentaneamente, um lugar privilegiado no campo musical” (NAPOLITANO, 2005b, p. 506). Para Napolitano, “a Tropicália pode ser considerada um movimento cultural ancorado em São Paulo, pois foi a partir desta cidade que ele explodiu para o mundo, constituindo-se num dos capítulos mais importantes de sua história cultural” (NAPOLITANO, 2005b, p. 505). Da mesma maneira, Wisnik, categórico, afirma que a Tropicália “não teria sido possível fora de São Paulo e se deu de fato em coalizão com a base experimental da música paulista (Rogério Duprat), tendo a cobertura crítica da poesia concreta” (WISNIK, 2001). Wisnik aponta para a tríade “Antropofagia – Poesia Concreta – Tropicália” como fundamentos dessa tradição paulistana, “tradição de ruptura que marcou a cidade de São Paulo a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, definindo, ao lado do Concretismo, uma dada linhagem histórica da vanguarda paulista” (WISNIK, 2001).

Além de palco da bossa nova e da nascente tropicália no final da década de 1960, São Paulo ainda reivindica o movimento de vanguarda no campo da música erudita conhecido como Música Nova, cujo surgimento teria se dado em terras paulistanas. Segundo Gilberto Mendes, a Orquestra de Câmara de São Paulo e o movimento Ars Nova foram as duas atividades musicais mais importantes na São Paulo dos anos 50. Estes dois núcleos seriam os geradores do futuro movimento Música Nova, pois foi justamente por meio de membros do Ars Nova e do trabalho junto à orquestra de Câmara de São Paulo que nasceu o Festival Música Nova (SOARES, 2006, p. 34). Desde a década de 1950, a chegada do compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter a São Paulo trouxe novos frutos ao cenário musical da cidade, participando em 1952 da fundação da Escola Livre de Música de São Paulo. E foi

também em São Paulo que, na década seguinte, se encontraram o pernambucano Willy Corrêa, o santista Gilberto Mendes, o carioca Rogério Duprat e o paulistano Damiano Cozzella para juntos formarem o grupo Música Nova.

O movimento Música Nova, fundado em 1963, traz já em seu nome a associação com o inovador, com a modernidade musical, tendendo para o internacionalismo por beber na fonte do serialismo, do concretismo, do atonalismo e da música eletroacústica, entre outras correntes de vanguarda da música erudita desenvolvidas na Europa no período pós-Segunda Guerra Mundial. Envolvidos em um “compromisso total com o mundo contemporâneo”, conforme proclama o Manifesto Música Nova (Apud MARIZ, 2000, p.337), o movimento musical pode ser pensado, de acordo com o que defende a autora Teresinha Soares, como

[...] o continuador de, pelo menos, um forte princípio estético herdado tanto do Modernismo, da Semana de 22, de Mário de Andrade, quanto do Música Viva, de H.J. Koellreutter⁷⁸, que foi o tema recorrente da ruptura com o passado, a busca da inovação, da atualização técnica, de se integrar ao mundo (SOARES, 2006, p. 38).

Também o movimento musical intitulado pela imprensa no início da década de 1980 como Vanguarda Paulista traz algumas pistas relevantes a respeito da associação pretendida entre a cidade e movimentos de vanguarda musical, uma vez que o movimento carrega já no nome o epíteto da cidade inovadora que a memória de São Paulo recorrentemente evoca. Considerando depoimentos dos próprios músicos associados ao rótulo, o historiador José Adriano Fenerick explicita que a expressão teria sido atribuída ao grupo de compositores e músicos “de fora para dentro”. Assim, conclui que associar um grupo de compositores – que tampouco se identificavam como um movimento homogêneo – à expressão criada pela imprensa de São Paulo, Vanguarda Paulista, significou “muito mais uma etiqueta fruto de um espírito bandeirante proveniente da locomotiva do país (aspecto, inclusive, muito criticado pelos próprios músicos da Vanguarda Paulista), do que propriamente uma definição estética ou conceitual precisa” (FENERICK, 2007, p. 28). Novamente a narrativa que confere a São

⁷⁸ Em reação ao conservador nacionalismo musical é fundado em 1939 o Movimento Música Viva, introduzindo uma estética musical dodecafônica. Liderado por Koellreutter, o grupo trazia ainda os compositores Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Eunice Catunda e Edino Krieger, entre outros compositores. Em 1944 esse grupo publica seu primeiro manifesto, difundindo suas ideias contrárias ao academicismo e ao formalismo, e defendendo um compromisso social da música. Trechos do manifesto: “Idéias, porém, são mais fortes que preconceitos! Assim, o Grupo Música Viva lutará pelas idéias de um mundo novo, crendo na força *criadora do espírito humano e na arte do futuro...* Música é movimento. Música é vida”. O material dodecafônico, no entanto, não anularia o elemento nacional, uma vez que “Os jovens compositores defendiam uma nova forma de nacionalismo baseado numa nova utilização da música popular (tanto a folclórica como a urbana), associada ao uso de técnicas modernas de composição. Eles adotavam a técnica dodecafônica de composição, que passou a ser o pivô de um grande debate estético-ideológico. O debate organizou-se nos polos dicotômicos “nacionalismo” e “vanguarda” (EGG, 2004, p. 4).

Paulo estatuto de modernidade aparece associada a seus movimentos musicais, reafirmando a associação entre a cidade e sua ambição vanguardista.

Modernismo, Concretismo, Tropicália, Música Nova, Vanguarda Paulista, todos esses movimentos culturais que a cidade reivindica como articulados em terras paulistanas estão associados à inovação na São Paulo que desde a metade do século vivenciou um radical e profundo processo de renovação do cenário urbano. Este breve panorama cronológico de alguns dos movimentos artísticos ancorados na capital paulista se justifica no intuito de reforçar a tônica modernizadora sobre a qual se funda a memória histórica da cidade. Sua narrativa oficial está, assim, igualmente presente na maneira como a cidade pensa e articula sua produção musical ao longo do século XX. Dessa maneira, importa pensar na construção da memória da cidade de São Paulo orientada em torno dos ideais de futuro e de progresso e na subsequente ausência do samba nessa narrativa hegemônica da cidade.

Ao contar a história do samba de São Paulo, seus narradores dão voz a um gênero musical esquecido, tanto quanto esquecidos são o negro e sua cultura numa cidade na qual o progresso e o crescimento são constantemente associados à presença do imigrante estrangeiro. A valorização do imigrante europeu vem ao encontro da construção do ideal civilizatório paulista, que tem justamente na Europa seu mais expressivo referencial de civilização e progresso. Nesse ínterim, a crescente urbanização da cidade, tendo em vista sua remodelação, perpassa pela gradativa elisão dos espaços onde a sociabilidade negra acontecia, entre batuques e pernadas, pelos espaços públicos da cidade. É um pouco dessa história de esquecimento e de exclusão que, no presente capítulo, se pretende tratar.

3.1 “Era só pizza que avuava junto com as brachola”: a obliteração do negro na memória da São Paulo cosmopolita

Em seu livro *Tradições e reminiscências paulistanas*, de 1917, o memorialista Affonso A. de Freitas descreve uma série de práticas culturais populares no capítulo dedicado às “Folganças Populares do Velho São Paulo”. Seu testemunho vem carregado da repulsa e desconforto com que provavelmente aquelas manifestações eram avaliadas por amplas parcelas da sociedade paulistana nas décadas iniciais do século. As descrições feitas por Freitas dessas práticas populares, incluindo o samba, estão marcadas pelo demérito e pela insatisfação, referidas que foram tais danças como “contorsões grotescas, sem arte e sem estética”, e a presença da umbigada como “lúbrica, lasciva, obscena” (FREITAS, 1978, p. 150; 151). Em outro momento de seu texto, Affonso A. de Freitas menciona a substituição das

“congadas”, “batuques”, “sambas” ou “moçambiques” pela dança dos “caiapós”, justificando a permuta e a desqualificação que sofriam em razão de seus supostos “anacronismo” e “promiscuidade” (FREITAS, 1978, p. 147). Freitas oferece, assim, argumentos para legitimar a substituição das antigas práticas do samba e outras manifestações culturais negras na cidade. Interessante ser a acusação de “anacronismo” um ponto por ele levantado para fundamentar as motivações para o descaso que sobre aquelas expressões culturais se abateu, reforçando a noção de uma cidade que pleiteia dissipar seu passado indesejável.

Vale acrescentar que mesmo as descrições trazidas por Freitas para comentar a dança dos “caiapós” evidencia outro aspecto relevante a ser considerado na insatisfação com que a cidade de São Paulo avaliava a presença incômoda de uma dança apresentada como “arremedo dos costumes daqueles silvícolas, sem valor étnico, organizado artificialmente que era, de pretos crioulos da Capital” (FREITAS, 1978, p. 147). A cidade que buscava se modernizar aos moldes europeus se empenha em apagar vestígios culturais representados nas práticas da “classe humilde da população paulistana [...], indiscutivelmente a legítima depositária dos velhos hábitos da nossa antiga Capital” (FREITAS, 1978, p. 149). É preciso destacar que Affonso A. de Freitas reconhece que a “sociedade moderna onde impera a feição internacional” com sua “esponja da indiferença apagou todos os traços do nosso viver passado” (FREITAS, 1978, p. 149), e admite os esforços empreendidos no sentido de reconstituir a história africana em São Paulo⁷⁹. O caso é que suas descrições ecoam o sentimento de desprezo direcionado àquelas práticas culturais, fundamentando a repressão e a perseguição sofrida por seus representantes.

Esse olhar de repulsa ao samba, bem como a outras práticas associadas à cultura negra em São Paulo, é aqui interpretado tendo como ponto de partida os anseios de construção de uma paulistanidade direcionada ao ideal branco europeu de civilização e progresso. Um processo de afirmação identitária que ausenta de suas narrativas históricas o elemento cultural negro ou, quando lhe faz referência, o faz de maneira depreciativa, ao passo que tece elogios ao imigrante europeu, cuja figura está associada àqueles ícones de trabalho, civilização e progresso a partir dos quais o ideal de paulistanidade é construído. Os dados do censo de 1950 apresentados por Araújo Filho em seu estudo sobre “A população paulistana”, publicado em

⁷⁹“Infrutíferos foram todos os esforços por nós empregados para recompor a literatura africana em São Paulo: nas tradições do povo transplantando do continente negro, nada encontramos além de ligeiras notícias sobre os costumes dos filhos de Angola e das quadrinhas seguintes que, longe de serem uma manifestação espiritual da raça a quem tanto deve o Brasil, não é senão mera crítica de origem erudita à humilde condição dos modestos colaboradores da nossa grandeza material” (FREITAS, 1978, p. 153).

1958, apontam que 10,2% da população paulistana eram compostos por negros e mestiços, ao passo que 87,78% correspondiam aos brancos. Araújo Filho compara esse número com as décadas anteriores, em que a cidade apresentava número considerável de negros e mestiços. O censo de 1836 aponta para 52,5% de negros e mestiços e 45,35% de brancos. A transformação étnica da composição da população paulistana teria se iniciado nas décadas finais do século XIX, devido à chegada massiva de imigrantes europeus, quando, após a abolição do regime de escravidão, iniciou-se a ⁸⁰. O mesmo censo de 1950 indica que 12% dos moradores de São Paulo eram naturais de outros estados, enquanto 13,7% eram estrangeiros, números reveladores da significativa participação dos imigrantes estrangeiros na cidade da metade do século, ainda que representados por um contingente bastante inferior ao registrado na década de 1920, quando os estrangeiros representavam 35,4% da população residente em São Paulo (ARAÚJO FILHO, 1958, p. 191-192).

Uma breve comparação entre o percentual negro que compõe a população de São Paulo e de outras cidades brasileiras na mesma década de 1950 aponta para as contrastantes cifras de 29,8% no Rio de Janeiro, 50,3% em Recife e 66,1% em Salvador (ARAÚJO FILHO, 1958, p. 200). O baixo percentual de negros na cidade de São Paulo da metade do século, evidenciado na comparação sumária com outras capitais brasileiras, pode inspirar análises acerca do esquecimento do samba na memória musical e cultural da cidade. Assim aventou o pesquisador Alberto Ikeda em artigo sobre a música popular paulistana das primeiras décadas do século XX, avaliando o predomínio do modelo de samba carioca sobre o paulista:

Dessa forma, no ambiente de forte presença de população estrangeira em São Paulo há como se entender o seu espírito cosmopolita, embora nos redutos das camadas mais baixas da população – a dos negros – os sambas (batuques) não deixassem de acontecer, porquanto sem maiores repercussões no âmbito das classes médias, como ocorreu, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro. [...] A verdade, entretanto, é que o contingente de população negra na cidade não era muito numeroso a ponto de refletir de forma significativa na vida musical da cidade, pelo menos na época aqui enfocada (IKEDA, 1992a, p. 4).

No entanto, para além de avaliar esses dados estatísticos da predominância do branco, e do baixo número de negros, como ponto de partida para a compreensão da ausência do samba na literatura sobre a cidade, mais interessante seria pensar que também esses números podem ser representativos do desinteresse da cidade pelo negro liberto.

⁸⁰ O impacto desse contingente branco europeu talvez possa ser ilustrado com um comparativo entre o número de japoneses e nipo-brasileiros na cidade de São Paulo. Na década de 1940, o censo registrou 14074 indivíduos, enquanto no censo de 1950 esse número passa a ser de 41457 (ARAÚJO FILHO, 1958, p. 189).

Enquanto mantido o regime escravocrata, o número de negros na cidade atingia alto percentual, quando da substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre e remunerado, a preferência da cidade pelo estrangeiro é patente. As vantagens e benesses do imigrante europeu em comparação ao trabalhador nacional, incluindo o negro recém-liberto, já foram estudadas e confirmadas pela historiografia. O sociólogo Karl Monsma, respaldado nos estudos como os de Warren Dean, Carlos José Ferreira dos Santos e Maria Cristina Cortez Wissenbach⁸¹, alude ao fato de que os “estereótipos racistas da época, que retratavam os negros como vagabundos, traiçoeiros e alcoólatras, e os imigrantes europeus como laboriosos e sóbrios” justificavam as escolhas de fazendeiros e outros empregadores, que “quase sempre preferiam os imigrantes aos negros” (MONSMA, 2010, p. 510):

[...] São Paulo e outras regiões do Brasil que receberam grande número de imigrantes constituem casos excepcionais na história mundial, em que imigrantes e seus descendentes rapidamente alcançaram posições econômicas melhores que a maioria da população já existente no lugar que os recebeu (MONSMA, 2010, p. 510).

Em contrapartida à maneira como o trabalhador afrodescendente é retratado – carregando o estigma de incivilizado e associado aos depreciativos rótulos da promiscuidade, vadiagem e embriaguez que os tornariam inaptos para o desempenho do bom trabalho –, o jornal *Correio Paulistano*, em 1883, reafirma a importância dos imigrantes europeus para o “progresso e adiantamento” de São Paulo (apud SANTOS, 2008, p. 60). Em 1902, o *Anuário Estatístico da Seção de Demografia – AESD* atribui ao imigrante estrangeiro relevante participação no crescimento vegetativo da cidade (SANTOS, 2008, p. 31), e os anuários estatísticos de 1910 e 1911 conferem ao estrangeiro papel fundamental para o crescimento, o progresso e a civilização de São Paulo:

Isto se tem reproduzido sempre em São Paulo, desde que sua colonização pelo elemento italiano se acentuou, trazendo para esta cidade força e energia nova,

⁸¹ DEAN, Warren. *Rio Claro: A Brazilian Plantation System, 1820-1920*. Stanford, Stanford University Press, 1976.

HASENBALG, Carlos Alfredo. *Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1979.

HOLLOWAY, Thomas H. *Immigrants on the Land: Coffee and Society in São Paulo, 1886-1934*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1980.

MACIEL, Cleber da Silva. *Discriminações Raciais: Negros em Campinas (1888-1926)* 2a ed. Campinas, Centro da Memória-Unicamp, 1997.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem Tudo Era Italiano: São Paulo e Pobreza (1890-1915)*. São Paulo, Annablume, 1998.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. “Da Escravidão à Liberdade: Dimensões de uma Privacidade Possível”, in N. Sevcenko (org.), *História da Vida Privada no Brasil 3. República: Da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

levantando seu progresso e concorrendo para o seu grau de civilização. [...] Mesmo o progresso de São Paulo é evidentemente devido à influência do elemento estrangeiro (AESD, 1910; AESD, 1911, apud SANTOS, 2008, p. 31).

O autor Carlos José Ferreira dos Santos traz como protagonistas do livro *Nem tudo era italiano* (2008) representantes de uma parcela esquecida de moradores da cidade de São Paulo da virada do século XIX para o XX: os trabalhadores não imigrantes, os nacionais pobres, raramente mencionados na literatura do período e na historiografia sobre os trabalhadores e a população pobre da São Paulo de então. Carlos José Ferreira dos Santos trata da ampla valorização atribuída aos imigrantes estrangeiros, “virtualmente encarados como os que poderiam melhor representar o espírito do trabalho intenso, formador de indivíduos honrados, honestos, moralizados e, conseqüentemente, ‘civilizados’, por virem de um mundo a ser imitado” (SANTOS, 2008, p. 60). Ao contrário, as referências ao negro vinham acompanhadas de tentativas de desqualificação, desmerecendo seus modos de vida e costumes. O prefeito da cidade no período de 1914 a 1919, Washington Luís, justifica o projeto de urbanização e remodelação da região da Várzea do Carmo descrevendo-a como “feia e suja, repugnante e perigosa” (Apud SANTOS, 2008, p. 88), e incluindo em sua descrição a ideia da necessidade de um saneamento também social e moral, direcionado aos negros do local:

É aí que, protegida pelas depressões do terreno, pelas voltas e banquetes do Tamanduateí, pelas arcadas das pontes, pela vegetação das moitas pela ausência de iluminação se reúne e dorme e se encachoa, à noite, a vasa da cidade, numa promiscuidade nojosa, composta de negros vagabundos, de negras edemaciadas pela embriaguez habitual, de uma mestiçagem viciosa, de restos inomináveis e vencidos de todas as nacionalidades, em todas as idades, todos perigosos. É aí que se cometem atentados que a decência manda calar; é para aí que se atraem jovens estouvados e velhos concupiscentes para matar e roubar, como nos dão notícia os canais judiciários, com grave dano à moral e para a segurança individual, não obstante a solicitude e a vigilância de nossa polícia (Apud SANTOS, 2008, p. 90).

Nas palavras de Carlos José Ferreira Santos, a maneira como os negros são descritos “leva a acreditar que a intenção do prefeito não era somente higienizadora, mas também moralizadora, disciplinadora, visando à exclusão dos indesejáveis” (SANTOS, 2008, p. 91). José de Souza Martins, em artigo dedicado ao migrante brasileiro na cidade de ambição cosmopolita, localiza na postura dos paulistas e paulistanos no início do século XX, “certa dualidade” com relação ao elemento estrangeiro. O autor identifica, por um lado, “prevenção e até repulsa em relação ao estrangeiro, seus costumes, sua língua incompreensível, sua dificuldade para falar e compreender o português fortemente caipira dos paulistas, sua

presença barulhenta nas ruas da Cidade”. Por outro lado, no entanto, “essa *repulsa às pessoas estrangeiras* era contrabalançada pelo *enorme apreço que se difundia pelas coisas estrangeiras*, objetos, modos, casas, feição urbana da Cidade” (MARTINS, 2004, p. 158).

Com relação ao trabalhador nacional, o que inclui o escravo liberto, Martins afirma que “o imaginário da Cidade” ressalta o nativo como “estranho, como atraso, ignorância, como alguém que não se situa na ordem do progresso” (MARTINS, 2004, p. 162). Da maneira depreciativa com a qual o trabalhador negro era avaliado resulta a necessidade de sua adaptação, conformando-se, por exemplo, com o comércio ambulante informal, uma vez que não tinham acesso às casas comerciais de São Paulo, ocupadas por imigrantes. Também o trabalho fabril era majoritariamente exercido pelos operários europeus, enquanto os afrodescendentes exerciam as atividades relacionadas aos setores menos valorizados do mercado de trabalho: “carregadores, faxineiros, ajudantes, funcionários de baixo escalão” (TRINDADE, 2004, p. 104).

Além da acusação de estar o negro distante dos ideais de civilização e trabalho com os quais a cidade procura se autorreferir, também o comportamento e práticas culturais que envolvem os negros da cidade são constantemente alvos de discursos condenatórios e recriminatórios desde a São Paulo oitocentista. O *Código de Posturas* municipais de 1886 aponta para a proibição de algumas manifestações musicais populares, criminalizando e sujeitando a multa os praticantes de “batuques e cateretês dentro da cidade e suas povoações” estendendo a pena “a quem consentir em sua casa ajuntamento para esse fim” (*Código de Posturas do Município de São Paulo*, 1940, p. 30, apud SANTOS, 2008, p. 133). No período pré-abolicionista, o negro na cidade de São Paulo vivia uma “liberdade vigiada” (TRINDADE, 2004, p. 101), e o encontro com outros negros na cidade era visto com preocupação e ressalva por parte das autoridades, sendo suas formas de sociabilidade – “nos bares, ruas, nas capoeiras e nas batucadas, em mesas de bares e mercados, junto aos tabuleiros das quitandeiras” (TRINDADE, 2004, p. 102) – alvo de suspeição diante do que se temia como uma ameaça à ordem social. A abolição da escravatura não acarretou mudanças significativas nesse quadro, estando o negro liberto sujeito a diversas maneiras de adaptação na sociedade paulistana, vivendo do trabalho informal e convivendo com multiplicadas formas de segregação cultural.

Deveras interessante é a notícia veiculada pelo jornal *O Estado de São Paulo* de 9 de novembro de 1911, fornecendo exemplo significativo de como as perseguições à cultura e modo de vida do negro alcançam também as formas de representação simbólica. A notícia traz uma ocorrência policial relatando a presença de um espírito de preto-velho em um centro

espírita que, “sob a forma de um negro, um preto-velho, denominado ‘Pai Jacob’” (Apud TRINDADE, 2004, p. 112) teria causado espanto nos seguidores do espiritismo kardecista ali presentes. A polícia já estaria no encalço do espírito do Pai Jacob, uma vez que, também em Santos, ele teria protagonizado episódio similar. Por ser alvo de “perseguição” policial e merecedor de publicação em jornal da época, um incidente envolvendo o aparecimento de um espírito na forma de preto-velho é ilustrativo da forma como o negro e sua cultura eram diminuídos na São Paulo de início do século, representando atraso e ameaça à cultura dos brancos.

Na década de 1940, em nome do mesmo ideal moralizador, a polícia realizará uma série de “batidas” nos salões negros de dança situados na rua Direita, região central de São Paulo. A rua Direita, “uma espécie de território livre da sociabilidade negra” permanecerá “sob permanente vigilância policial” (DUARTE; PAOLI, 2004, p. 60), tanto quanto os demais espaços públicos da cidade associados às concentrações de negros. Perseguidos pelas autoridades e denegridos pela classe média branca, esses grupos de negros frequentadores dos espaços de sociabilidade da região central serão também alvo de críticas da própria classe média negra da cidade que, bastante restrita numericamente, reproduzia as mesmas críticas de teor moralizador da elite branca paulistana, tendo nela o seu modelo de comportamento e ambição⁸².

Cabe mencionar ainda as transformações que gradualmente ocorreram na relação entre os espaços públicos e privados na cidade de São Paulo. A urbanista Raquel Rolnik aponta que, ainda no século XIX, “era na rua – e não dentro da casa – que a família se socializava: os homens, no dia a dia dos largos e praças; as mulheres, nas procissões e festas públicas” (ROLNIK, 1997, p. 29). Na virada do século, uma série de reformas no espaço público da cidade dá início a um “conflito histórico” que não encontrará solução e que se estabelece “entre a apropriação da rua como espaço de circulação e todos os demais usos, automaticamente excluídos” (ROLNIK, 1997, p. 31). É assim que a presença incômoda de lavadeiras, ambulantes e ervanários (por vezes referidos como curandeiros) será objeto de

⁸² Assim, por exemplo, encontram-se entre essa classe média negra referências aos encontros populares na Rua Direita como “um punhado de negros sem compostura que, infelizmente, para nossa vergonha, fazem da Rua Direita o seu campo de exibição coreográfica” (DUARTE; PAOLI, 2004, p. 60). A esse respeito, é interessante pensar que a própria classe média negra paulistana “enfrentava um duplo deslocamento”: “De um lado, procurava se distanciar dessas manifestações de rua, que não condiziam com suas aspirações de ascensão; por outro, continuava sendo excluída dos clubes da boa sociedade branca. A alternativa foi criar seus próprios clubes: o Luva Preta, de 1904; o Kosmos, em 1908; o Elite e o Smart Club; o Clube dos Evoluídos, e o Aristocrático Clube, cujos nomes exprimem, simultaneamente, a sua autoimagem, a sua percepção dos ‘negros da rua’ e seu desejo de ascensão, integração e diferenciação” (DUARTE; PAOLI, 2004, p. 62).

preocupação das autoridades entre final do século XIX e início do XX. Nas palavras de Raquel Rolnik,

Retirar quem atrapalhava o trânsito para finalmente regularizar o tráfego, por meio de reformas e alargamentos iniciados na virada do século, foi uma das estratégias adotadas para a captura do espaço da rua – antes destinado a uma multiplicidade de usos – ao uso exclusivo dos meios de circulação (ROLNIK, 1997, p. 32).

É nesse cenário de remodelação urbana e ressignificação dos espaços públicos, destinando-os exclusivamente à circulação, que as autoridades municipais empreendem iniciativas de contenção da população que usufruía daqueles espaços para consequente controle de suas funcionalidades. Nesse intuito, o combate a posturas e comportamentos considerados inadequados incluía o delito de vadiagem, estendido a todo indivíduo sem “domicílio certo, nem profissão, ou ofício, nem renda ou meio conhecido de subsistência” (*Relatório Apresentado pelo Chefe de Polícia ao Presidente da Província de São Paulo em 1879*, apud SANTOS, 2008, p. 116). Vale considerar que as dificuldades econômicas decorrentes das transformações urbanas e as atividades informais exercidas por muitos trabalhadores nacionais na virada do século acabariam resultando num número bastante expressivo de indivíduos possivelmente enquadrados na definição de “vagabundos” de acordo com o proposto pelo referido relatório. Certamente muitos negros recém-libertos engrossavam o volume de indivíduos incluídos na pecha da “vadiagem”. Interessante, ainda, é a reflexão trazida por Raquel Rolnik a respeito de como a indesejada presença africana numa “cidade que se quer civilizada, europeizada” era paulatinamente repelida com base em argumentos forjados por textos normativos – como o *Código de Posturas do Município de São Paulo* de outubro de 1886, a que a autora se refere:

Isso se manifesta desde a formulação de um código de posturas municipal em 1886, visando proibir essas práticas presentes nos territórios negros da cidade: as quituteiras devem sair porque “atrapalham o trânsito”; os mercados devem ser transferidos porque “afrontam a cultura e conspiram a cidade”; os pais-de-santo não podem mais trabalhar porque são “embusteiros que fingem inspiração por algum ente sobrenatural” (ROLNIK, 1989, p. 7).

Outros delitos passíveis de punição incluem, “desde a primeira década do século XX, a prática dos cultos afro-brasileiros, a capoeira e o ritmo africano” (TRINDADE, 2004, p. 108), três exemplos de práticas claramente vinculadas ao universo cultural do negro na cidade. Não raros, ainda, são os testemunhos de sambistas atestando permanentes conflitos com as autoridades, como, por exemplo, quando “a polícia chegava para acabar com a roda

[de samba]” e “mandava desfazer dando as cacetadas, sem educação nenhuma” (Toniquinho Batuqueiro, em depoimento concedido a GOMES, 2010, p. 58-59). Assim, a recriminação das manifestações negras na cidade, perseguidas simbólica e efetivamente, é demonstrativa da maneira conflituosa com a qual se deu o processo de urbanização da cidade de São Paulo, expressão dos desacordos e contradições de seu processo de metropolização e crescimento:

A tentativa de reurbanizar São Paulo, buscando a europeização do meio urbano, a alteração na composição étnica de sua população, a constituição de um mercado de trabalho subordinado aos interesses das camadas mais abastadas e a especialização dos espaços, levam a entender a cidade não como algo harmonioso, em que ocorreu a vitória de um projeto urbano que era ao mesmo tempo social e cultural, mas como um palco de interações e de constantes lutas entre a ordem desejada e a experiência vivenciada no uso diário dos espaços (SANTOS, 2008, p. 118-119).

Tal cenário de tensões raciais e lutas culturais na cidade de São Paulo é também apontado por sambistas como o carioca Barão do Pandeiro, que há anos atua no cenário musical paulistano e que atribui ao maior cerceamento às manifestações musicais dos negros em São Paulo as razões para que o samba da cidade fosse gradativamente “morrendo”: “historicamente os negros em São Paulo eram muito mais cerceados e havia um controle muito maior das manifestações do que havia no Rio de Janeiro e na Bahia, então lá ficou como tradição, como diversão, até pra chamar turista, **agora aqui foi morrendo né [...]**” (Barão do Pandeiro, em Depoimento concedido a CISCATI, 2000, p. 176). Mesmo Zezinho da Casa Verde – que, segundo José Geraldo Vinci de Moraes, foi um dos poucos sambistas a conseguir espaço nas rádios paulistanas, dadas as escassas oportunidades oferecidas a artistas negros no universo radiofônico da cidade da primeira metade do século (MORAES, 2000, p. 93)⁸³ – comenta sobre as dificuldades dos negros no mercado musical de São Paulo: “Nós tínhamos até uma mágoa com as gravadoras. As gravadoras não gravavam as nossas músicas porque nós era negro” (Zezinho da Casa Verde, em depoimento concedido em 1978. Acervo do LAHO/CMU).

Significativo, ainda, é o caso do escravo Tebas, figura histórica reverenciada por Geraldo Filme em samba e cuja existência esteve envolta em variadas versões e contradições. Joaquim Pinto de Oliveira foi Tebas, responsável pela construção de uma série de importantes

⁸³ Quando avalia o papel e a participação dos músicos populares na programação das emissoras de rádio paulistanas da década de 1930, José Geraldo Vinci de Moraes nota que, embora o crescente processo de profissionalização das rádios da cidade tenha proporcionado novas oportunidades no mercado de trabalho para o músico paulistano, “até o final da década de 1930 os negros e negras paulistanos foram mantidos afastados do ambiente radiofônico. A brutal discriminação começava com as dificuldades na participação dos programas de calouros e de auditório e crescia na limitação a eventuais possibilidades de ingressar no universo artístico” (MORAES, 2000, p. 92).

obras arquitetônicas na São Paulo do século XVIII, como a torre da primeira Catedral da Sé, o frontispício da Igreja da Ordem Terceira do Carmo e o Chafariz da Misericórdia, tendo ainda talhado a pedra de fundação do Mosteiro São Bento. Escassas são as informações a respeito de Tebas, e sua existência chegou a ser contestada, já que muitas de suas histórias circularam via tradição oral, recebendo acréscimos na retórica popular. Consta que tenha nascido em 1721, em Santos, sendo escravo de um célebre mestre de obras, o Bento de Oliveira Lima (RIBEIRO, 2012). Seus feitos arquitetônicos o teriam consagrado na cidade, tanto que em 1808 obteve o título de Juiz de Ofício, feito que, de acordo com Emanuel Araujo, diretor-curador do Museu Afro Brasil, foi incontestavelmente "uma das grandes conquistas de Tebas, pois uma posição importante como essa só era ocupada por portugueses" (apud RIBEIRO, 2012). Em artigo dedicado à memória afro-brasileira, Emanuel Araújo propõe uma reflexão mais ampla, ultrapassando as fronteiras paulistas e questionando a corriqueira redução da trajetória de negros de nossa história a um emaranhado de lendas e episódios controversos:

Todos esses personagens negros foram transformados em verdadeiras lendas. Mas por que lendas, como se se tratasse apenas de estórias, se esses personagens e muitos outros foram mesmo figuras verdadeiras, de pessoas que viveram, amaram, sofreram e cujas vidas deixaram marcas na memória de seu tempo? O que explica o fato de estes e muitos outros negros e mestiços, que afinal também são parte real desta nossa história meio louca, serem, todos eles, transformados em lenda? Será lenda a nossa participação na construção da história deste país e da identidade de seu povo? (ARAÚJO, 2004, p. 246)

O esquecimento de Tebas na cidade que ele, com seu trabalho, ajudou a construir, é episódio representativo da renitência de São Paulo em se reconhecer enquanto negra. A problemática que recentemente envolveu a quadra da escola de samba Vai-Vai no bairro do Bexiga é outro exemplo dessa irresoluta tensão racial no espaço urbano da capital paulista. Em matéria redigida para a revista *Carta Capital*, o jornalista Márcio Sampaio de Castro – que é também autor de um livro sobre o bairro do Bexiga – traz em foco o contratempo enfrentado pela Vai-Vai em 2013, cuja sede está situada no traçado da nova linha de metrô da cidade, e será desapropriada⁸⁴. O depoimento concedido por Raquel Rolnik ao jornalista reforça a importância do bairro como um dos territórios negros na cidade. Além da presença da escola, a desapropriação iminente ameaçaria “a presença dos antigos moradores e suas diversas atividades, como as religiosas” (ROLNIK, depoimento concedido a CASTRO, 2013).

⁸⁴ O início da construção da Linha6-Laranja estava previsto para o ano de 2013, mas acabou adiado para 2014.

Para a urbanista, o risco de a escola ser desalojada extrapola o que se poderia considerar a mera presença da quadra de escola de samba no trajeto do metrô: “Envolve a questão de uma cidade que se vê como europeia, imigrante, até nordestina, mas incapaz de reconhecer sua herança negra” (ROLNIK, depoimento concedido a CASTRO, 2013). Também o testemunho de Zé Mário, representante da Velha Guarda da Vai-Vai, ao jornalista Márcio de Castro no mesmo artigo é bastante significativo, visto que traz novamente em cena a questão do progresso de São Paulo como pivô de rompimentos e perdas dos valores mais tradicionais, como a preservação da cultura negra representada pelo samba no Bexiga:

Precisamos conviver com o progresso, mas também com o que é antigo. O brasileiro não sabe preservar. Em São Paulo não se preserva nada. A parte da história negra, então, nem se fala. [...] A Vai-Vai é a escola mais antiga de São Paulo, não tinha de sair daqui. Existem áreas invadidas por empresas na vizinhança e ninguém mexe. A saída da escola vai tirar mais uma parte da cultura negra de São Paulo. Eles fazem questão de jogar areia na nossa cultura (Depoimento concedido a CASTRO, 2013).

Enquanto o Rio de Janeiro, desde a gênese da música popular brasileira na passagem para o século XX – em especial no que diz respeito ao samba, mas não somente a ele –, tornou a mestiçagem cultural seu modelo representativo de brasilidade (um processo que, sobretudo, não se deu sem conflitos), a cidade de São Paulo vive uma permanente “tensão entre localismo e cosmopolitismo”, o que, conforme detecta Maria Arminda do Nascimento Arruda, “tem caracterizado a dinâmica da nossa cultura” (ARRUDA, 2001, p. 25). A afirmação do regionalismo paulista, empreendido desde os anos 1920, tem como um dos pilares fundamentais “a legitimação da metrópole bandeirante como cabeça da nova nação que então buscava construir, implicando a desqualificação do Rio de Janeiro para exercer este tradicional papel” (PINTO, 2001, p. 437). A metrópole “futurista”, da urbanização acelerada e do crescimento frenético, buscou nas vanguardas internacionais seus referenciais culturais, e essa é a tônica da ruptura modernista paulistana. Nas palavras de Mário de Andrade

[...] socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo. [...] São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo. É mesmo de assombrar como o Rio mantém, dentro da sua malícia vibrátil de cidade internacional, uma espécie de ruralismo, um caráter parado tradicional muito maiores que São Paulo (ANDRADE, 1943, apud PINTO, 2001, p. 438-439).

A migração italiana de final do XIX despontava como parte fundamental do projeto de modernização no qual a cidade desde então se viu envolta, buscando superar os vestígios e heranças de um passado escravista e colonial: “As transformações em curso materializavam a

construção de uma nova fase de nossa história, pautada pela ideia de modernidade. A migração italiana adentra no panorama social paulista como substrato e símbolo da modernização” (PAIVA, 2012, p. 169). Nesse sentido, vale replicar o historiador Marcos Napolitano, para quem a “tradição de vanguarda” em São Paulo é o que orienta grande parte dos músicos e articuladores do pensamento cultural da cidade desde os anos 1920:

A “cidade-qualquer-coisa”, sem características reconhecidas de “brasilidade” e, ao mesmo tempo, ponto-de-fusão de todos os brasis, propiciou uma experiência sociocultural plena para a explosão da vanguarda iconoclasta, na medida em que boa parte do seu ambiente urbano e sua elite cultural não se obrigava a ser a tradução ideológica da “autêntica cultura brasileira” (NAPOLITANO, 2005b, p. 506).

É emblemático pensar que o sambista paulistano mais aclamado da cidade é Adoniran Barbosa, branco e descendente de italianos, cujos sambas não fazem qualquer referência ao universo cultural negro, africano. Em seus sambas, predomina largamente a temática da própria São Paulo, cantada num sotaque que mistura a fala caipira e o acento italianado. Quando Adoniran traz em seus sambas bairros como o Bexiga, a correspondência direta estabelecida se dá com a migração italiana, concentrada nessas localidades. Por outro lado, o sambista Geraldo Filme busca enfatizar a forte presença negra nos bairros paulistanos, ressaltando outras facetas da configuração espacial que envolve os redutos do samba na cidade. Com Geraldo Filme, o Bexiga é o Bexiga da Saracura, do cordão Vai-Vai, da tradição do samba que canta até o amanhecer do dia. Com Adoniran Barbosa, um samba no Bexiga é cenário para pizzas e bracholas que “avuavam” na briga começada à “mezza notte o’clóck” – uma mistura de inglês com italiano, bem ao sabor cosmopolita paulistano.

A obliteração do samba na memória musical da cidade pode ser avaliada nos discursos dos sambistas a partir de duas proposições fundamentais que se tocam. Por um lado, como parte da busca de legitimação e reconhecimento dos sambistas em decorrência da constante afirmação de uma vocação vanguardista da cidade, com sua tendência à ruptura e à modernidade, um discurso presente nas mais diversas esferas da vida urbana e, logo, presente também no pensamento musical paulistano. E, por outro lado, e ainda no ensejo das “táticas” (CERTEAU, 1994) empreendidas pelos sambistas como reivindicação de seus territórios musicais na cidade-metrópole, ainda que a tônica dessa narrativa seja a lamentação e a evocação desses espaços sob o prisma de “lugares de memória”, transformados que foram pela lógica da urbanização e do progresso.

3.2 “Das batucadas do chorinho e do cordão”: transformações dos antigos espaços do samba de São Paulo

A narrativa que conta a história do samba da cidade de São Paulo elege, ainda, alguns espaços tradicionais da cidade onde o samba acontecia na primeira metade do século. A cidade, paulatinamente alterada pela nova lógica metropolitana, na década de 1970 não mais oferece aos sambistas aqueles antigos espaços informais das ruas, praças e largos em que, entre batucadas de engraxates e o jogo da tiririca, o samba acontecia. Diante da decadência das atividades que envolviam o samba nos espaços tradicionais das ruas e praças da cidade – praticamente extintas já no final da década de 1960 – resta a lembrança dos momentos musicais partilhados por esses homens na primeira metade do século, revivida através das histórias por eles contadas, tantas vezes, em memórias e versos de samba. O caráter geral é de lamento e saudade pela extinção dessas práticas, quase sempre atribuídas às transformações sofridas pelo espaço urbano.

Embora novos espaços de difusão musical pululem na cidade da segunda metade do século, e um crescente interesse de artistas não apenas cariocas como também de outros Estados se volte para São Paulo, para muitos músicos paulistanos as portas desse novo nicho profissional continuaram cerradas. É o caso da maioria dos sambistas, para quem o ingresso ao universo musical das rádios, TVs e discos não esteve entre seus possíveis. Depoimentos de Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Osvaldinho da Cuíca evidenciam suas queixas com relação a esse restrito nicho profissional musical em São Paulo. Osvaldinho da Cuíca assim se manifesta quanto aos espaços musicais na noite paulistana e à pouca participação dos sambistas nesse mercado musical, dada a larga preferência pela formação instrumental típica da bossa nova e jazz: “Dominadas pelos trios de piano, contrabaixo e bateria, as boates não costumavam ser espaços abertos para sambistas – fui um dos poucos batuqueiros que tocou frequentemente nesse tipo de lugar” (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 147).

Consta que Geraldo Filme tenha se apresentado em casas noturnas famosas da década de 1970, como a Teleco-Teco da Paróquia, situada no bairro do Bexiga (SILVA et. al., 2004, p. 162), e que outras casas da cidade teriam servido como “espaços de lazer e expressão musical para os sambistas da capital e para o público que provinha majoritariamente das quadras das escolas de samba” (SILVA et. al., 2004, p. 162-163). No entanto, essa faceta da cidade urbanizada e seus novos espaços musicais ficam geralmente ocultados na narrativa do samba e nos depoimentos colhidos, já que a ênfase dos discursos dos sambistas está nos espaços tradicionais e informais do samba na cidade, último reduto de um modelo regional de

samba em São Paulo – não fosse por meio de bibliografia específica, não se saberia da participação de Geraldo Filme nas casas noturnas paulistanas, a considerar seus depoimentos e entrevistas concedidos.

Embora o papel desempenhado por esse mercado profissional na história do samba na cidade e mesmo referências à atuação de sambistas nesses espaços estejam ausentes dos discursos dos sambistas mais tradicionais, algumas poucas alusões ao tema merecem ser referidas. Osvaldinho da Cuíca menciona a importância das gafieiras em São Paulo como uma parte apagada da história do samba na cidade:

Quem segurou o... o samba, além de alguns abnegados do rádio, né, porque o rádio é que era a comunicação de massa, que era formador de opinião. Além do rádio tinha uma coisa muito importante que quase que esqueceram de escrever. Apagaram da história nossa. Eram as gafieiras (Depoimento concedido à autora, 2012).

Em outra ocasião, Osvaldinho menciona serem as gafieiras a “única forma legalizada de sustentar o samba em São Paulo” (Depoimento concedido a MARQUES, 2006, p. 5). No livro *Batuqueiros da Pauliceia* (2009), dedica longas páginas à vida noturna paulistana, discorre sobre trajetórias de artistas que vivenciaram as noites paulistanas, mas não menciona entre os músicos frequentadores da moderna vida noturna paulistana nenhum dos nomes evocados na narrativa sobre a história do samba paulista.

Germano Mathias, sambista frequentador das gafieiras, lista uma relação delas e seus endereços na cidade. Em outro momento, discorre com propriedade sobre o samba dos engraxates das praças da cidade. Mas, tal como notado em Osvaldinho, Germano em nenhum momento estabelece relações em comum entre esses dois universos de samba. Abarcar esse universo das casas noturnas paulistanas, no entanto, escaparia demasiado das propostas e limites da presente pesquisa. Caberia aqui apenas constatar esse vazio nos relatos do grupo de sambistas centrais deste trabalho, que, quando muito dizem, apresentam esses dois universos como dois capítulos diferentes (e com poucos pontos em comum) da história do samba na cidade. De um lado, o samba do improviso, da tiririca, das ruas, dos cordões. De outro o samba profissionalizado das gafieiras e bares da cidade. Com personagens e trajetórias diferenciados.

Além de sua limitada presença nas casas noturnas da cidade, os sambistas também se pronunciam referindo o parco espaço a eles destinado nas gravadoras. Acusam a falta de interesse e de incentivo dado ao samba, fato que, de todo o modo, se confirma pela escassez de registros fonográficos desses mesmos sambistas. Assim diz, por exemplo, Geraldo Filme

em depoimento concedido ao jornal *Hora do Povo* dos dias 4 e 5 de novembro de 1995: “A linha de samba que eu me proponho a fazer não interessa as gravadoras. Para elas meu samba não é comercial. Não abro mão de fazer o que acho verdadeiro por dinheiro nenhum” (Apud SILVA, et al, 2004, p. 173-174). Os autores do referido artigo completam, alargando a afirmativa do sambista sobre o desinteresse a respeito de sua linha de samba e anunciando a falta de incentivo das gravadoras, de modo mais amplo, ao samba de São Paulo: “A demora para gravar seu primeiro disco foi resultado da falta de incentivo da indústria fonográfica à produção de samba da cidade” (SILVA, et al, 2004, p. 173).

Mas é Toniquinho Batuqueiro, dentre os sambistas alheios à indústria do rádio e do disco em São Paulo, aquele que parece mais pessoalmente tocado com relação às dificuldades encontradas pelos sambistas paulistanos diante das ofertas no mercado musical na cidade. O ressentimento de Toniquinho fica evidente no depoimento seguinte, criticando o fato de que, apesar dos tantos bons compositores e bons trabalhos surgidos em São Paulo, dizer que esteve no Rio de Janeiro (ainda que fosse apenas para “molhar o pé” na água do mar, ironiza Toniquinho) era condição importante para que o músico paulista fosse valorizado quando de volta a São Paulo:

Tinha mil compositor bom, mil letras boas que surgia, mas em compensação... tá, isso é paulista, o que é que você quer? Tinha que ir pro Rio. Chegava no Rio, andava lá pra cima e pra baixo, ia pra praia, molhava o pé, voltava, ia trabalhar (se trabalhava) [...] vinha embora pra São Paulo e dizia: ‘cheguei do Rio’. Pronto! Aí tem emprego toda hora”. (MELLO, 2007, parte I, 26’40)

Em depoimento concedido em 1978 a Olga Von Simson, Toniquinho discorre ainda sobre os tempos de “antigamente”, em que havia necessidade de o artista migrar para o Rio de Janeiro se quisesse obter algum destaque no cenário artístico:

Então, não partindo para o bairrismo, [...] **fica bem claro que antigamente, pra ser alguém na vida, no mundo artístico, tinha que ir pro Rio.** Então criaram esse slogan, o Rio se aperfeiçoou, os bons daqui ia pra lá, só ficava aqui os ruim. Quer dizer, então, esses que foram pro Rio e fez os nome lá, voltou pra cá passando exatamente o... o estilo carioca pra São Paulo, pra juventude paulista. (Depoimento concedido em 1978. Acervo do LAHO/CMU).

A noção de que o padrão urbano do samba difundido a partir do Rio de Janeiro acabou assimilado pelos sambistas paulistanos através desse intercâmbio entre artistas faz retomar o já discutido aspecto defendido na narrativa desses sambistas, o de que a homogeneização – proporcionada pela circulação das canções via ondas do rádio, mas também por esse intercâmbio entre artistas do Rio e de São Paulo – se acentua e promove o

desaparecimento do modelo regional do samba paulista, uma das principais diretrizes do discurso de Osvaldinho da Cuíca:

Outro ponto que merece consideração tem relação com o fato de que esta difusão abriu espaços para músicos populares atuarem nos veículos de comunicação de massa, mas também acaba por lhes impor um ‘modelo’ do samba que deveriam produzir – o do Rio de Janeiro. Esta mudança aponta para a ideia de ‘homogeneização’ das formas artísticas (no caso, musicais) (SILVA, 2011, p. 134).

O fato é que, ainda que ampliadas as possibilidades de trabalho musical em São Paulo, o interesse da cidade em propagar gêneros musicais mais alinhados com a moderna MPB, por exemplo, acabou pouco contribuindo para a circulação do samba mais tradicional. Em lugar desse samba regional paulista, “uma música cada vez mais parecida com o padrão regional carioca” – como afirma o historiador José Geraldo – ganha espaço e vai se tornando referência única do samba nacional, “assim como ocorria no restante do país” (MORAES, 2000, p. 288-9).

Nessa narrativa que postula um lugar de origem para o samba e lamenta a padronização diante do modelo carioca e a falta de incentivo na indústria fonográfica paulistana, um aspecto muito ressaltado é a recorrente queixa diante da perda dos espaços tradicionais do samba da cidade de outrora. Lugares em que a prática do samba, mesmo que enfrentando recorrentemente a repressão policial, ainda mantinha suas particularidades. Importa enfatizar que essa narrativa dos sambistas remete a espaços do samba que não mais existem ou pelo menos foram ressignificados pela lógica da urbanização. Da mesma forma como a ressignificação dos espaços públicos afetou os costumes e práticas dos sambistas, as formas de interação de vendedores ambulantes com a cidade de início do século, por exemplo, também foram alteradas nesse processo. A maneira como os vendedores ambulantes recorriam a pregões, cantorias e por vezes batucadas nas bordas dos tabuleiros que carregavam os doces à venda, era representativa de um

[...] modo de viver que desafiava a ordem que agentes dominantes tentavam edificar, com base na organização dos espaços e na formalização do mercado de trabalho, tornando-se inconvenientes por significar um comportamento que atraía outros trabalhadores – “o perigo de um contágio social”. Soma-se a isso, a ideia de que esses sujeitos do segmento popular da população nacional faziam parte de um suposto passado, que os grupos abastados desejavam apagar da moderna Pauliceia com ares europeus (SANTOS, 2008, p. 147).

Assim sendo, o discurso que busca manter viva a memória de determinados lugares do samba faz pensar na operação historiográfica tal como pondera Certeau quando discorre

sobre o discurso do morto, que “consiste em criar ausentes, em fazer de signos dispersos na superfície de uma atualidade, vestígios de realidades ‘históricas’ porque outras” (CERTEAU, 2010, p. 57): “O discurso sobre o passado tem como estatuto ser o discurso do morto. O objeto que nele circula não é senão o ausente, enquanto que o seu sentido é o de ser uma linguagem entre o narrador e os seus leitores, quer dizer, entre presentes” (CERTEAU, 2010, p. 56). Embora esteja se referindo ao fazer historiográfico quando trata do discurso construído sobre um passado já perdido, é possível pensar nessa mesma operação quando se tratam das narrativas que esses sambistas constroem para o samba de São Paulo e seus lugares de memória.

Buscando, do mesmo modo “criar ausentes”, elegendos espaços como referência da antiga prática informal do samba na cidade, alguns deles repetidamente referidos na fala de numerosos sambistas. A citação que segue traz uma sintética lista desses espaços colhidos em textos específicos de autores que, por sua vez, se respaldam nos depoimentos de sambistas. Segundo Marcos Virgílio da Silva, autor da citação, o “conjunto dessas referências”, que incluem espaços públicos da cidade como ruas, largos e praças, “faz com que a própria cidade seja incorporada pelo samba”, e entender essa relação é parte fundamental para a compreensão da narrativa que pretende não apenas referenciar o samba paulista, mas torna-lo indissociado da própria trama urbana da capital paulista:

Praças da Sé, Clóvis e João Mendes, concentrações de engraxates que, ao final do expediente também praticavam samba com (e em) seus instrumentos de trabalho; na Rua Direita, referência fundamental da sociabilidade negra em São Paulo (especialmente na década de 1950) e na Lavapés, no Cambuci, berço da escola homônima, considerada a mais antiga em atividade na cidade; no Largo da Banana (Barra Funda) ou do Peixe (Vila Matilde), entre outras. Outros lugares [...] incluem: Largo do Piques (atual Praça da Bandeira), na “Prainha” – Praça do Correio, na esquina do vale do Anhangabaú com a Avenida São João [...] –, no Bar do Chico (Rua Santo Antonio, no Bixiga) – o chamado “Cabaré dos Pobres” – e, na Barra Funda, no cruzamento das Ruas Conselheiro Brotero e Vitorino Carmilo. Zuza Homem de Melo menciona, ainda, o bar Siroco, na Avenida Nove de Julho, nas proximidades da Praça da Bandeira, [...] – sem falar dos salões e gafieiras [...] (SILVA, 2001, p. 79-80).

Tomando apenas os vinte sambas dos três compositores centrais deste trabalho que serviram às análises do capítulo anterior, foi possível arrolar a seguinte listagem, considerando a citação direta a seus espaços na cidade. A tabela elenca os lugares mencionados e a contagem do número de sambas nos quais aparecem referidos:

Espaços de samba na cidade	Nº de sambas
-----------------------------------	---------------------

Barra Funda/Largo da Banana ⁸⁵	7
Bexiga	5
Lavapés	2
Praça da Sé	1
Alameda Gleite	1

Além de referências diretas aos bairros, também os nomes como Tia Olímpia e Geraldo Filme (da Barra Funda), Madrinha Eunice e Chico Pinga (do Glicério) são evocados nos versos dos sambistas, evocação a personagens considerados pilares fundamentais da criação e difusão do samba na cidade e de manifestações como os cordões carnavalescos.

Entre os numerosos espaços que os sambistas elegem na geografia do samba de São Paulo, o mais referido deles, seja em depoimentos, seja em letras de canções, é a Barra Funda. O bairro aparece mencionado em sete dos vinte sambas elencados neste trabalho, e é citado ora com saudosismo ora com orgulho, sempre reverenciado como portador de alto grau de relevância na história do samba em São Paulo. Convém, antes, ressaltar que a Barra Funda é um bairro paulistano com grande concentração de negros, que anteriormente residiam nos porões e cortiços do antigo centro e que acabaram se deslocando para outras regiões após o projeto de reforma empreendido na região central da cidade no final do século XIX. A escolha dos novos bairros onde morar se dá, em larga medida, e como se poderia deduzir, em razão das oportunidades de trabalho oferecidas aos negros, as quais no início do século se restringiam às atividades domésticas e outros serviços braçais. No caso da Barra Funda, os negros lá buscaram as oportunidades devidas ao “armazém da Estrada de Ferro – o Paulo Chaves – fonte de trabalho ocasional dos capoeiras ou valentões, que alternavam o serviço na Estrada de Ferro com o carregamento de café no Porto de Santos, quando não havia trabalho na capital” (ROLNIK, 1989, p. 6). Região afastada do centro urbano da cidade, a Barra Funda se tornou um importante território para a prática e difusão do samba. Nas palavras de Seu Zezinho do Morro da Casa Verde: “Lá era esburacado, então era lá que nós fazia samba” (Apud VON SIMSON, 2007, p. 100).

Realocados, os negros levavam consigo o conjunto de práticas culturais que lhes eram habituais, como a prática do samba, logicamente. No já abordado disco de Lauro Miller, *Isto é São Paulo* (1968), em meio aos bairros paulistanos homenageados em cada faixa do álbum, a canção dedicada à Barra Funda apresenta o bairro como “reduto do samba velho de

⁸⁵ Todos os sete sambas fazem referências diretas à Barra Funda. Já o Largo da Banana, especificamente, aparece citado em dois desses sambas apenas.

guerra” e como “berço do samba da minha terra”. Atribuir à Barra Funda esse muito repetido título de “berço” no sentido de “fonte”, princípio do samba de São Paulo é uma constante nas memórias dos sambistas, tenham eles vivido ou não no tempo em que o samba era uma prática nas ruas do bairro. Em depoimento, Osvaldinho da Cuíca reafirma esse epíteto dado ao bairro, e para valorizar essa afirmativa arrisca-se em dizer – sem quaisquer referências comprobatórias – que a presença do samba na Barra Funda desde as décadas iniciais do século antecede, inclusive, as ocorrências do samba de bumbo em Pirapora:

não é nenhum exagero considerar-se a Barra Funda como o berço do samba paulistano, visto que fatos significativos lá ocorridos, como a fundação do Grupo Barra Funda, em 1914, precedem ao surgimento do tradicionalíssimo samba-de-bumbo de Pirapora (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 84).

As numerosas referências ao bairro da Barra Funda pelos sambistas remontam vasta gama de homenagens ao bairro que foi, de fato, importante cenário do samba desde o início do século. Já em 1931, o bairro era entoado em letra de samba, “Bambas da Barra Funda”. Gravado por Januário França e Henrique Costa, sua letra rememora o bairro paulistano, mas sem o intuito memorialista dos sambas de Geraldo Filme e Osvaldinho da Cuíca, em que o bairro é abordado com ares de tristeza e despedida⁸⁶. Em “Bambas da Barra Funda”, o bairro é palco do samba, da batucada dos bambas – na mesma época em que o Rio de Janeiro falava dos “bambas” do Estácio –, da macumba e do canjerê, estas últimas referências à cultura afro-brasileira: “Vem ver o samba/Que é formado e batucado/Pelos bambas da Barra Funda/Oi tem macumba, tem canjerê/Quem duvidar do que eu digo venham ver”.

Foi na Barra Funda, em 1914, que se fundou o primeiro cordão carnavalesco da cidade, o Grupo Carnavalesco da Barra Funda, por Seu Dionísio Barbosa. Pouco tempo depois, a Barra Funda viu surgir o cordão carnavalesco Campos Elíseos, fundado em 1918, e o cordão Geraldino, originado a partir do clube de futebol São Geraldo. Durante as duas primeiras décadas do século, foi na Barra Funda que tomaram forma todos os cordões carnavalescos surgidos até então. Foi a partir dos anos 1930 que outros cordões começaram a despontar de outros núcleos negros da cidade, como o caso do Vai-Vai, no Bexiga. Além de Dionísio, residiam na Barra Funda alguns dos importantes baluartes reverenciados na memória dos sambistas. A casa de Tia Olímpia, “na Rua Anhanguera na Barra Funda, quase

⁸⁶ São exemplares os abordados sambas de Geraldo Filme “Último sambista” e “Terreiro da escola/Largo da Banana”, em que o sambista se despede da Barra Funda. É deste bairro que o “último sambista” da cidade, diz a letra, se despede depois que as transformações da cidade extinguíram o afamado Largo da Banana, sem o qual o samba cessa e a Barra Funda para. De Osvaldinho da Cuíca, merece destaque o samba *Barra Funda*, lugar em que “o astro rei aparecia bem mais cedo pra ver o samba da Pauliceia nascer”.

encostada na linha do trem” (BRITTO, 1986, p. 69), representava um importante reduto dos sambistas no que se refere à prática do samba. Tia Olímpia promovia rodas de samba na região, prática que já foi comparada por pesquisadores (BRITTO, 1986) às casas das tias baianas no Rio de Janeiro. A comemoração do dia Treze de Maio, por exemplo, festejada em diversos bairros da cidade, contava, na Barra Funda, com samba e festa em um terreiro situado ao lado da casa da Tia Olímpia (VON SIMSON, 2007, p. 101). A Barra Funda também era o bairro de Geraldo Filme, chamado pelos parceiros como Geraldão da Barra Funda em referência ao bairro onde o menino cresceu, entregando as marmitas preparadas pela mãe, Dona Augusta, na pensão que oferecia, além de hospedagem, refeições entregues a domicílio.

Atrás da antiga estação ferroviária era onde se situava o Largo da Banana, espaço igualmente aludido nas histórias contadas pelos sambistas. Nesse local chegavam, via porto de Santos, bananas e outras mercadorias, ali descarregadas e transportadas pelos trens para cidades do interior do Estado. Um dos espaços mais referidos nos sambas de Geraldo Filme, o Largo da Banana era conhecido do sambista desde os anos 1940, ainda criança. Conta Geraldo Filme que, dado o ordenado pequeno recebido, por cada quantidade determinada de cachos de banana carregados o trabalhador ganhava um, que colocava à venda para completar sua renda. Essa prática acabou transformando a região do Largo da Banana em local de um pequeno e informal comércio e, nos momentos de descanso dos trabalhadores, em local de samba e pernada no jogo da tiririca. Já no final da década de 1950 esse cenário urbano começa a ser alterado. O Largo da Banana se situava no final da Rua Brigadeiro Galvão, local tomado pela construção do Viaduto Pacaembu. De acordo com a notícia do jornal *Folha da Manhã* do dia 09 de julho de 1959 anunciando a inauguração do viaduto que aconteceria naquele dia, o viaduto “atravessa as linhas férreas da Sorocabana e da Santos a Jundiaí, alcança a rua Barra Funda e atinge a rua do Bosque, ligando a praça Brigadeiro Galvão (‘largo da Banana’) à rua do Bosque”. Foi no final da década de 1980 que se construiu o Memorial da América Latina, projetado por Oscar Niemeyer e inaugurado em 1989, situado no mesmo local do antigo “berço do samba” de São Paulo.

É a extinção desse importante espaço do samba que motiva, uma década depois, o samba “Largo da Banana/Vou sambar noutra lugar” (1969), no qual Geraldo Filme faz referência justamente ao episódio da construção do Viaduto Pacaembu ao dizer, entre os versos: “Surgiu um viaduto é progresso/Eu não posso protestar”. Ainda outros sambistas se manifestam com pesar sobre a perda desse espaço de samba e sociabilidade. Antônio Pereira da Silva Neto, conhecido como Seu Zulu – que atuou como mestre de harmonia da escola

Camisa Verde e Branco e atualmente é locutor da apuração dos desfiles carnavalescos de São Paulo –, mesmo tendo nascido em 1948, e sendo, portanto, ainda criança quando o viaduto suplantou o largo dos sambistas, rememora aquele espaço com o respeito dedicado ao que considera “a base de minha formação”:

Eu me lembro da primeira roda de samba porque a minha falecida madrinha alisava cabelo na Rua Camarajibe. [...] E descendo ali, saía no Largo da Banana, só que, como eu era moleque, sentava e ficava olhando a rapaziada da época que era o Inocência, o próprio Seu Nenê, Seu João de Melo. Essas pessoas de que eu me lembro ficavam cantando, versando, tocando. [...] Trabalhavam o dia todo ali. Onde é o Memorial da América Latina hoje, era o pátio da estrada de ferro, onde chegava todo alimento, cereais. Tudo vinha do interior e parava ali. O pessoal trabalhava, dava um duro danado de dia, de noite e tinha disposição para ir para o samba ainda. Era fantástico. Coisas que, nos dias de hoje, a gente não vê mais. Perdemos muito terreno neste aspecto (Depoimento concedido a GOMES, 2010, p. 112).

Do ponto de vista desses sambistas o progresso, mais uma vez, representa perda, ao contrário do que clama a laudatória narrativa oficial da cidade. Assim, segundo avalia o urbanista Marcos Virgílio,

O desaparecimento do Largo da Banana parece ter sido insignificante diante do “progresso” que significa a construção do viaduto. Para os sambistas, porém, significou nada menos que a perda do “berço do samba” – provavelmente, um dos lugares mais importantes para os sambistas e sua memória da cidade (SILVA, 2011, p. 230-231).

Rememorado pelos sambistas como espaço tradicional do samba na cidade, o bairro do Bexiga foi um outro importante espaço de concentração de negros na cidade desde o início do século, especialmente após as já referidas reformas promovidas no centro antigo, revitalizando ruas e avenidas e fazendo com que a região central da cidade deixasse de ser um território de moradias e passasse a território de trabalho, comércio, entretenimento e outras atividades voltadas às elites paulistanas. “Está ligado a esse processo de ‘limpeza’ do Centro a expansão e consolidação do Bexiga como território negro em São Paulo” (ROLNIK, 1989, p. 8). A proximidade da Avenida Paulista, habitada pela elite paulistana, oferece aos negros vastas possibilidades de trabalho doméstico, importante razão para que se fixassem no bairro, além, evidentemente, dos baixos preços dos imóveis. A formação desse importante núcleo negro está ainda relacionada ao quilombo do Saracura, refúgio de escravos nos tempos da escravidão, fazendo com que desde então se conferisse à região estatuto de “periculosidade”. Nas palavras de Raquel Rolnik:

Embora a maior parte da historiografia dos quilombos refira-se àqueles situados em zonas rurais, havia também – crescentemente à medida que se aproximava o fim do período escravocrata – quilombos urbanos. Esses locais ou eram cômodos e casas coletivas no centro da cidade ou núcleos semi-rurais – as roças das periferias urbanas, bastante semelhantes ao que são hoje as roças de periferia dos terreiros de candomblé nas cidades. Núcleos negros importantes nasceram desse tipo de configuração; é o caso, por exemplo, do bairro do Bexiga, em São Paulo, originário do quilombo do Saracura (ROLNIK, 1989, p. 4).

Fernando Penteadó conta que “quando os tropeiros vinham do interior, paravam ali onde atualmente está a Praça da Bandeira [...]. Havia um entreposto com vários tipos de especiarias e escravos [...]” (Depoimento concedido a DOZENA, 2011, p. 43), referindo-se à região conhecida por Alto do Caagaçu, onde se formou um quilombo dada a visibilidade que o local permitia em caso de sofrerem perseguições. A região do Saracura esteve situada na proximidade de um riacho que tornava a região desvalorizada pelo terreno alagadiço, mas que, do ponto de vista da sociabilidade negra contribuiu para a organização do cordão carnavalesco Vai-Vai. Isso porque, na época da estiagem, os moradores ocupavam a região para jogos de futebol. No final dos anos 1920 surge o cordão Vai-Vai, originário do time de futebol de várzea chamado Cai-Cai. Lembrado tantas vezes em função desse tradicional cordão carnavalesco e, posteriormente escola de samba, o Bexiga é considerado um importante reduto do samba em São Paulo. Mesmo entre as festividades religiosas dos migrantes, a Festa de Nossa Senhora de Achirópita, realizada no bairro do Bixiga desde o início do século, contava com a ocorrência do samba após o culto religioso, dado o grande contingente negro do bairro⁸⁷.

Na década de 1950 encerra-se a construção da Avenida Nove de Julho no antigo vale do Saracura, cujas obras haviam tido início ainda nos anos 1930, durante a administração do prefeito Prestes Maia. As transformações do espaço urbano novamente alteram os espaços tradicionais de sambas e outras práticas culturais de negros na cidade. Em virtude dessas transformações, restam as lembranças e saudades da Saracura e do cordão carnavalesco ali originado que Geraldo Filme evoca em seu samba em homenagem ao bairro do Bexiga. O

⁸⁷ Interessante destacar o depoimento de Osvaldinho da Cuíca, que menciona a presença do samba e do choro naquela festividade num relato em primeira pessoa, colocando-se como testemunha de um evento do qual ele só poderia ter tomado conhecimento por meio de terceiros: “Recordo-me bem que, até nas festas de Nossa Senhora de Achirópita, tradicionalmente comandadas pelos italianos do Bixiga, costumava sair samba – ainda que aquelas noites frias de agosto tivessem como principais atrações os conjuntos de choro” (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 83). É significativo pensar – e esse aspecto específico da narrativa memorialística virá retomado adiante no corpo do texto – que a memória muitas vezes comporta eventos dos quais se ouviu dizer tomando-os como vividos (BOSI, 1994, p. 59), mas é válido igualmente, nesse caso, pensar nas estratégias de legitimação do discurso, tendo como base a postura testemunhal, suposta garantia de uma veracidade com base no “eu vi”.

sambista lamenta as transformações e crescimento do bairro e a perda dos referenciais de vizinhança e amizade daí decorrentes:

Se mantém aquilo que é uma coisa muito bacana. Pena é que virou ali um bairro-cidade. É centro, praticamente. Então aquela gente mudou, acabou aquele cortiço, aquilo tudo, hoje é um núcleo... Eu entrava no Bexiga numa sexta de noite e só saía num domingo à noite ou segunda de manhã [...]. Era festa, música, dorme, come na casa do fulano aqui, ali... Era uma cidade, um território livre, uma manifestação de todo mundo (Depoimento concedido em 1981. LAHO/CMU).

Além dos bairros da Barra Funda e do Bexiga, a região central da cidade é referida pelos sambistas tanto nos versos dos sambas elencados quanto nas memórias e depoimentos registrados como espaço fundamental da prática informal do samba de tempos atrás. Osvaldinho da Cuíca atesta a presença de samba durante todo o ano no centro da cidade: “Ainda que o samba estivesse espalhado por toda a São Paulo da primeira metade do século passado, havia apenas um lugar onde era seguro encontrar batucada em qualquer dos 365 dias do ano: o centro da cidade” (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 91). Da região central, a Praça da Sé é destacada, tantas vezes, como velho reduto de sambas e batucadas. Diz Geraldo Filme: “A gente já saía, vamos pra tal lugar que tem samba: Praça do Correio, Sé... Sé, outros lugares, mas a concentração mesmo era a Praça da Sé.” (Depoimento concedido em 1981. LAHO/CMU). E Toniquinho Batuqueiro conta de sua atuação como engraxate na praça que abrigava, entre um e outro cliente, samba e batucada: “Quer dizer, engraxava sapato na praça da Sé. Aonde se reunia o samba e as negrada também, todo sábado à tarde”. (Depoimento concedido em 1978. LAHO/CMU). Tamanha é a relação entre os negros e a região central da cidade que em 1955 a Prefeitura inaugura um monumento em homenagem à Mãe Preta (PAOLI; DUARTE, 2004, p. 60), instalado no Largo do Paissandu, que abrigou a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos.

Uma das práticas musicais informais ambientadas na região central da cidade na primeira metade do século e que os sambistas repetidas vezes rememoram em sua narrativa sobre o samba na capital paulista é a atuação dos engraxates nas praças da cidade. Transmutando em instrumentos musicais seus instrumentos de trabalho, esses homens se valiam dos intervalos de folga entre um e outro cliente para batucar suas caixas de engraxate e latas de graxa, uma prática que permaneceu – por vezes burlando, por vezes fugindo ou enfrentando a repressão policial – desde os anos 1920 até pelo menos o início da década de 1960, quando gradativamente veio perdendo sua expressão. Ao som do instrumental

improvisado, dançavam a brincadeira da tiririca, ambientada em espaços públicos da cidade em pleno expediente de trabalho.

Quando não estavam engraxando sapatos, aproveitavam para cantar e fazer seu próprio acompanhamento musical, tanto na caixa de engraxate como na latinha de graxa e demais pequenos instrumentos, todos eles improvisados. É interessante esse aspecto porque, na verdade, tornou-se uma espécie de cultura popular urbana do centro da cidade (CALDAS, 1995, p. 91).

Tomando a citação de Waldenyr Caldas acima referida, é válido acrescentar que em muito se deve à construção memorialística dos sambistas a épica em torno dos engraxates e seu batuque no centro da cidade. A narrativa do samba paulista frequentemente reconta entre seus capítulos a atuação dos engraxates, tornando-os emblemáticos representantes de uma maneira especificamente paulista de fazer samba na cidade. É também preocupação de sambistas como Osvaldinho da Cuíca pontuar as diferenças existentes entre a tiririca e a capoeira, por exemplo, definindo as peculiaridades que garantiriam sua singularidade como manifestação cultural tipicamente paulistana. Diz Osvaldinho que nessa “derivação paulista da capoeira [...], não se pode usar as mãos para bater e, ao invés de gingar, os oponentes dançam samba (de maneira bem peculiar!) enquanto jogam” (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 85) e esclarece, ainda, que o jogo da tiririca, ao contrário da capoeira, como faz questão de enfatizar, “era meio pulado, brusco” (Idem, p. 86). No que diz respeito à execução percussiva, obtida tantas vezes através dos equipamentos de trabalho dos engraxates, Osvaldinho da Cuíca defende também certa especificidade musical, de acordo com o que apurou o pesquisador André Augusto de Oliveira Santos em entrevista realizada em março de 2009:

Quanto ao ritmo, explicou-me e mostrou Osvaldinho da Cuíca que o ritmo da tiririca é “rasgado”, ou seja, acelerado, muito mais próximo do ritmo do samba de roda do que do ritmo cadenciado dos berimbaus, segundo o mesmo, a velocidade do ritmo é que permitia o rápido movimento das pernas (SANTOS, 2013, p. 8-9).

Além da Praça da Sé, outras praças localizadas na região central são frequentemente lembradas como espaços do samba dos engraxates. Osvaldinho da Cuíca rememora os “áureos tempos”, em que “uma multidão de engraxates [...] se reunia em lugares como a Praça da Sé e a Praça João Mendes (as praças da República, Patriarca e Clóvis Beviláqua, também tinham núcleos fortes) para, nos intervalos entre um serviço e outro, fazer sua batucada”. (CUÍCA; DOMINGUES, 2009, p. 91). Esse quadrilátero, situado em pleno coração da cidade, foi palco da sonoridade espontânea desses trabalhadores informais e ocupa lugar significativo na memória do samba paulista. A gradativa extinção dessa prática musical é, em grande parte das

vezes, atribuída pelos sambistas à urbanização da cidade, transformando e tornando esses espaços cada vez mais um espaço de trabalho e comércio e cada vez menos um espaço de lazer e entretenimento. Em 1971 e em 1975, acontece, respectivamente, a demolição do Palacete Santa Helena e do edifício Mendes Caldeira, pondo fim à divisão entre as praças da Sé e Clóvis Beviláqua, parte dos preparativos para a construção da estação Sé de metrô, inaugurado em 1978 juntamente com a nova praça remodelada.

Em depoimento, o sambista Germano Mathias relembra a prática da batucada na Praça Clóvis, atribuindo ao metrô a extinção da prática do samba na praça: “Mas no centro de São Paulo, da cidade, existia a praça Clóvis Beviláqua, que agora a Beviláqua já terminou, com esse negócio do metrô ela quase não existe mais, não é mais uma praça tradicional de samba” (Depoimento extraído do programa *Ensaio*, faixa 10, 1’19). Além desses, os sambistas ainda referem em seus testemunhos o Largo do Piques (atual praça das Bandeiras) e a Prainha, região na qual se situa a praça do Correio localizada no vale do Anhangabaú, esquina com a avenida São João. Por diversas vezes encontram-se depoimentos de Osvaldinho da Cuíca enfatizando a importância das reuniões dos engraxates para a manutenção da prática do samba na cidade de São Paulo durante a primeira metade do século: “A importância do engraxate no samba, principalmente na história do samba de São Paulo... eles foram responsáveis pela manutenção do samba em atividade quando o samba era proibido. Quando não era oficializado, né, o carnaval” (Depoimento extraído do documentário *Cidadão Samba*, 2008, 23’05).

Entretanto, em um raro e interessante momento, Osvaldinho parece se dar conta de sua intervenção na história, sobrevalorizando aspectos de sua narrativa e imprimindo, para mencionar Walter Benjamin, “como a mão do oleiro na argila do vaso”, sua “marca” de narrador (BENJAMIN, 1994, p. 205). Relativizando a importância que ele mesmo ajudou a reforçar, Osvaldinho pondera e admite que a mística construída em torno da participação dos engraxates na história do samba na cidade acabou contribuindo para uma supervalorização da atividade musical desses homens nas praças de São Paulo. No mesmo momento em que reflete sobre essa questão, Osvaldinho menciona que as gafieiras de São Paulo teriam tido uma relevância para o samba na cidade que acabou ocultada ou pouco referida nas narrativas do samba paulista:

É, isso cresceu muito, eu mesmo contei muito essa história, tal... Que eu fui engraxate, então a gente quer valorizar muito nosso potencial, né? A gente quer potencializar muito o... [silêncio]... nossa existência, nosso trabalho, tudo, né? Realmente existiam as batucadas, tudo, mas não era... [...] É claro que o engraxate

foi uma pequena parcela. Há uma mistificação muito grande em torno disso, né?.
(Depoimento concedido à autora em 21/01/2012)

No Glicério, também importante território negro de São Paulo, a concentração de moradores negros se dá especialmente na Baixada, região menos valorizada em razão do córrego do Lavapés, que tornava a área muito alagadiça (VON SIMSON, 2007, p. 101). A região do Glicério, localizada na parte central da cidade, vê surgir o bloco Baianas Teimosas, o cordão carnavalesco Paulistano da Glória e a primeira escola de samba paulistana, Lavapés. Desde o início do século o Glicério era ambientado por samba. Entre outras, a Festa de Santa Cruz acontecia todo dia três de maio próximo à Igreja de Santa Cruz. Da mesma maneira como a casa da Tia Olímpia congregava reuniões e festejos negros, se tornando um importante núcleo cultural na Barra Funda, a casa de Madrinha Eunice e Chico Pinga, no bairro de Lavapés, funcionou já na década de 1930 como relevante reduto negro na cidade. Não distante da Baixada do Glicério está situada a Alameda Glete, onde também a prática do samba era referida – embora com menos ênfase e em número menor de ocorrências – pelos sambistas e seus entusiastas. Já em 1955, o samba “Glete”, de Américo de Campos e Gariba, homenageava a região, criticando a perda da “graça” no local onde não mais se encontram os representantes das batucadas e da escola de samba: “A Glete sem arruaça perdeu a graça/A justa ali se plantou/E a Glete, a Glete acabou”. No samba “Hegemonia”, Geraldo Filme enumera entre os espaços de samba a serem destacados como motivo de valorização e uma espécie de “resposta” paulistana aos espaços cariocas do Salgueiro, Vila Isabel e Mangueira: “Aqui tem Glete, Barra Funda e Lavapés”.

Em comum entre todas essas localidades está o atrativo principal que eram as oportunidades de trabalho nas proximidades desses espaços, atraindo moradores oriundos de outros bairros e de outras cidades. De acordo com Plínio Marcos: “O crioulo vindo do interior ia se instalando perto dos locais de trabalho: Jardim da Luz, Barra Funda, Largo da Banana, Praça Marechal, Alameda Glete, Bexiga, Rua Direita, Praça da Sé” (MARCOS, 1977). Entre os espaços de concentração de negros no início do século estão justamente os referidos bairros da Barra Funda, Baixada do Glicério (Lavapés/Liberdade) e Bela Vista (Bexiga). Olga Von Simson pontua algumas características em comum entre essas três localidades: “encontravam-se relativamente próximas ao centro urbano comercial da cidade; tinham em suas imediações um bairro de classe alta que oferecia empregos domésticos com relativa abundância, e eram áreas urbanas desvalorizadas, com moradias baratas” (VON SIMSON, 2007, p. 99). A autora chama, ainda, a atenção para o fato de que foi nessas regiões paulistanas que surgiram as primeiras manifestações do carnaval negro em São Paulo: o cordão carnavalesco Camisa

Verde (1914), da Barra Funda, o cordão Vai-Vai (1930), no Bexiga e a escola de samba Lavapés (1937). O próprio Geraldo Filme relembra e lista esses espaços negros na capital:

Zona de negro aqui em São Paulo era Liberdade, Bixiga e Barra Funda e um pedaço muito antigo, que pouca gente lembra, aqui onde está hoje situada a Vila Madalena, Vila Ida e Vila Ipojuca. Ali já era bem distante. Mas essa região toda da Liberdade, Barra Funda e Bixiga era o centro mesmo. E Zona Leste que, por ser distante, tem uma história negra muito interessante. Lá onde tem aquela igreja, uma das primeiras igrejas do Brasil, a Nossa Senhora do Rosário, fundada pelos negros no Largo da Penha, fundada pelos negros em 1600 e poucos. A Zona Leste também tem sua tradição (apud SILVA, 2011, p. 77).

Embora Geraldo Filme relembre a tradição da Zona Leste na história negra da cidade, a esmagadora maioria dos lugares rememorados pelos sambistas e registrados como espaços do samba em suas canções e depoimentos está situada na zona central da cidade ou ali próxima.

A partir da década de 1930, no entanto, ao mesmo tempo em que a cidade se expande horizontalmente, o centro adquire novas funções, e se verticaliza cada vez mais. O crescimento horizontal e vertical da cidade se torna um dos símbolos da narrativa oficial da “cidade que mais cresce no mundo” e seu centro torna-se, já na metade do século, e de acordo com o urbanista Marcos Virgílio, “a imagem oficial de São Paulo no período do IV Centenário” (SILVA, 2011, p. 184). Ainda de acordo com o urbanista, o centro de São Paulo passa a ser representativo de sua “complexidade funcional”, já que agrega em seu espaço “as mais diversas atividades ligadas a trabalho, serviços e lazer, e se tornando cada vez menos uma área de moradia” (SILVA, 2011, p. 184). O desenvolvimento de uma periferia paulistana decorrente do crescimento da cidade e da consequente implantação das rodovias foi acompanhado de uma reorganização interna da cidade, uma vez que essa expansão horizontal promoveu, igualmente, uma nova relação da cidade com o seu centro. Carlos José Ferreira dos Santos afirma que no período entre o final do século XIX e início do XX, “quase todos os espaços urbanos paulistanos mais centrais vivenciavam essa espécie de ‘cruzada’ em nome de uma eventual civilização, seguindo os modelos europeus contra uma suposta ‘barbárie’ dos não europeus e dos quase não europeus” (SANTOS, 2008, p. 119).

Ao passo que a região central vai gradativamente se transformando, também vai se tornando cada vez menos uma área de samba. A nova face do centro paulistano afeta, não apenas as reuniões informais dos sambistas, mas também diversas casas noturnas e outros espaços formais de entretenimento da cidade. Helvio Borelli em sua narrativa sobre as *Noites Paulistanas*, fala com pesar sobre as transformações sofridas pela praça Roosevelt, e por toda a região central, de maneira geral, expelindo dali não apenas as reuniões dos sambistas, mas

todo o circuito musical de bares e casas noturnas que promoviam a vida noturna que o autor rememora com saudade ao longo das histórias narradas em seu livro (BORELLI, 2005, p. 147-149).

Os altos preços que advêm da valorização dos terrenos da área central acabam removendo dali parte das instalações industriais – que se transferiram para regiões mais afastadas, em especial para os municípios contíguos – e, já ao longo das décadas de 1950 e 60, também afastaram dali as residências, passando o centro a exercer uma complexa rede de funcionalidades na metrópole paulistana. O comércio se destaca como a mais característica função da área central da cidade. Além do comércio, o centro congrega também as funções financeira, administrativa, industrial, além da já enfraquecida função residencial, e das funções de alimentação, entretenimento e hospedagem (MEYER, 1991, p. 31). Nesse movimento, a população negra gradativamente se transfere da região central para outros bairros mais distantes, o que inclui os sambistas, suas práticas musicais e agremiações carnavalescas. O sambista Geraldo Filme, por exemplo, foi um dos tantos moradores afetados pela alta dos preços de imóveis, tendo de se mudar da Barra Funda: “O próprio Geraldo se afastaria, tendo residido, segundo seu filho, na Avenida São João e na Praça da Árvore antes de ter se mudado para a Cooperativa Habitacional do Educandário, onde morou com a esposa e o filho até morrer” (PRADO, 2013, p. 67).

No interessante depoimento concedido por Fernando Penteado ao geógrafo Alessandro Dozena, o sambista narra o que ele avalia como um processo de “embranquecimento” da cidade:

Conforme foi chegando o progresso, a cidade foi “embranquecendo” [...] Ali onde hoje está a Câmara Municipal era tudo sobrado de cortiços onde moravam os negros [...] Então a cidade foi crescendo e “embranquecendo” [...] Este é o termo certo, pois os negros foram jogados para a Bela Vista e a Barra Funda, em um segundo momento para a Casa Verde, Limão e Freguesia do Ó e em um terceiro momento para o Grajaú, Cidade Tiradentes e Tatuapé [...]. Estou te explicando isto porque o samba foi junto, entendeu? (Depoimento concedido a DOZENA, 2011, p. 71-74).

Toniquinho Batuqueiro é testemunha desse processo de transferência dos moradores para bairros mais afastados do centro. Mesmo que não atribua diretamente as transformações dos espaços do samba à reorganização do espaço urbano de São Paulo, como o faz Penteado, o fato da escola de samba Unidos do Peruche ter sido fundada por Seu Carlão em meados da década de 1950 com o auxílio de Toniquinho, é episódio significativo da transferência do samba para os bairros mais afastados para onde migraram os moradores do antigo centro. Seu depoimento é marcado pela sensação de descaso com a difícil situação de quem se vê sem

possibilidade de manter a antiga morada – “se vira: compra terreno, vai morar embaixo da árvore, sei lá” – e de impotência diante do inevitável – “tinha que ser”:

Aí apareceu o negócio de... desocupar porão, que não podia pobre morar embaixo de porão, aquele negócio todo. Que tudo quanto era pobre – branco, preto – morava no porão. Então não podia, se vira. ‘E onde é que eu vou morar?’ Se vira: compra terreno, vai morar embaixo da árvore, sei lá. E nego começou sair. E os meus saíram pro lado de Peruche. Tavam vendendo barato lá danaram comprar lá. De vez em quando ventava a casa caía na cabeça dos caras [risos]. Mas.. tinha que ser, meu filho”. (Depoimento extraído de MELLO, 2007, parte II, 42’31)

Marcos Virgílio da Silva também aborda a questão da “expulsão da população mais pobre, notadamente aquela composta por significativo percentual de negros” para outros bairros. O urbanista aponta alguns dos bairros onde essa população se estabeleceu na região sul (Jabaquara), na região leste (Vila Matilde), e na região norte (Freguesia do Ó, Limão, Casa Verde, Santana e Vila Maria): “distritos com importante presença de sambistas até os dias atuais e valorizados no passado pela proximidade das principais rodovias que dão acesso ao interior do Estado” (SILVA, 2011, p. 84). E Raquel Rolnik discorre acerca de como, a partir da década de 1930, bairros como “Casa Verde, Vila Formosa, Parque Peruche, Cruz das Almas e Bosque da Saúde são exemplos dessa nova forma de territorialização: em bairros inicialmente sem qualquer infraestrutura e distantes do Centro, famílias negras começaram a edificar casas próprias em lotes comprados” (ROLNIK, 1989, p. 10-11).

Quando abordam em seu texto a Zona Leste dentro do processo de reestruturação urbana de São Paulo, os autores Raquel Rolnik e Heitor Frúgoli Jr. tratam da questão da implantação da linha Leste do metrô na década de 70, uma das medidas de estruturação em torno do eixo leste-oeste conectando o centro à periferia. Um processo que, segundo os autores

reflete a história da exclusão territorial que teve lugar na cidade de São Paulo e que encontra paralelos em todas as grandes cidades brasileiras. Esse processo histórico de destinação socioeconômica dos territórios da cidade teve, como já vimos, a participação decisiva do poder público, que, de um lado, concentrou investimentos no centro expandido protegendo, através de um complexo regulatório urbanístico, o patrimônio imobiliário da população de maior renda que vive nesse território e, de outro, priorizou investimentos na periferia, basicamente em sistema viário e de transportes, que servem para mover a população trabalhadora da "cidade-dormitório" para os espaços de trabalho (ROLNIK, 2001, p. 45).

Diante desse processo que acarretou rápida reordenação populacional da cidade, Olga Von Simson avalia que “muitas entidades carnavalescas acabaram desaparecendo, mas algumas, mais antigas e estruturadas, foram capazes de sobreviver.” (VON SIMSON, 2007, p.

183). Para a autora, a formação e proliferação desses agrupamentos carnavalescos estavam associadas aos “grupos de vizinhança” – fenômeno que será abordado com mais vagar na última parte deste capítulo –, por isso as rápidas e desordenadas transformações do espaço urbano nesse meado de século provocava também rapidamente a formação e o desaparecimento desses grupos carnavalescos.

Embora profundamente alterada pela perda de espaços, a prática informal do samba na cidade não parece ter estagnado, o que se confirma com os depoimentos que atestam a migração das atividades para outros lugares, tantas vezes para os núcleos formados nas casas dos próprios sambistas. Em sua tese de doutorado sobre as territorialidades do samba – depois publicado na forma do livro *A Geografia do Samba na Cidade de São Paulo* –, o geógrafo Alessandro Dozena afirma acreditar que “as práticas do samba na capital paulista possibilitam cada vez mais a configuração de ‘contraespaços’ dentro das ordens sociais majoritárias, desafiando o poder estabelecido através da objetivação das territorialidades que estão sendo abordadas neste livro” (DOZENA, 2011, p. 137). Dito isso, importa destacar que, quando avaliados os discursos de lamento e de queixume dos sambistas com relação à perda de seus antigos espaços, o que se intenta é compreender essa lamúria menos em virtude de uma perda efetiva, e mais como o pesar diante de uma perda simbólica dos espaços centrais da prática do samba de acordo com a narrativa do samba paulista.

Um adendo se faz necessário. Osvaldinho da Cuíca e Fernando Penteado, por exemplo, são dois sambistas amplamente citados ao longo deste trabalho, dado que representam o grupo de sambistas a defender a preservação e difusão da memória do samba na capital paulista. Osvaldinho nasceu no ano de 1940 e Fernando Penteado nasceu em 1947. Ambos não vivenciaram, evidentemente, grande parte das histórias por eles narradas, que remetem às manifestações do samba na cidade durante a primeira metade do século, sendo eles crianças ou ainda não tendo nascido. A esse respeito talvez seja interessante mencionar as observações de Ecléa Bosi sobre esse fenômeno em seu livro *História e Memória* (1994). A psicóloga parte da fala de Goethe em *Poesia e Verdade*, que observa: “Quando queremos lembrar o que aconteceu nos primeiros tempos da infância, confundimos muitas vezes o que se ouviu dizer aos outros com as próprias lembranças”. E completa Ecléa: “Daí o caráter não só pessoal, mas familiar, grupal, social, da memória” (BOSI, 1994, p. 59). Em outra passagem, reflete a respeito das lembranças mais remotas, que podem depender de outros testemunhos para as corroborarem e reafirmarem:

Somos, de nossas recordações, apenas uma testemunha, que às vezes não crê em seus próprios olhos e faz apelo constante ao outro para que confirme a nossa visão: “Aí está alguém que não me deixa mentir”. [...] Mesmo porque muitas recordações que incorporamos ao nosso passado não são nossas: simplesmente nos foram relatadas por nossos parentes e depois lembradas por nós (1994, p. 407).

Em artigo sobre a memória, a história e a problemática dos lugares, o historiador francês Pierre Nora aborda o conceito de “lugares de memória” para se referir à operação que busca evitar o desaparecimento, preservar os “restos”, os rastros, os vestígios, os sinais daquilo que se foi. A consagração desses “lugares” está calcada numa ilusão da perenidade, processo no qual os museus, arquivos, monumentos, santuários, cemitérios, festas, aniversários, serviriam como suporte para a preservação daquilo que já é morto:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notoriar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso [que] a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se os que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los (NORA, 1993, p. 13).

Nora considera que a tarefa de construir a história não se restringe ao circuito profissional de historiadores (NORA, 1993, p. 17), já que cada grupo social busca construir e preservar sua identidade através de significações simbólicas, num processo que lança para o passado um olhar ritualístico e lhe confere sentido. Em suas palavras, “a necessidade de memória é uma necessidade da história” (NORA, 1993, p. 14). Para tornar a referir o artigo de Michael Pollak, as disputas travadas entre as memórias subterrâneas e a memória oficial, fruto do que o autor denominou “trabalho de enquadramento” da memória de acordo com determinados referenciais, pode fazer emergir uma história reescrita sob outra perspectiva, uma vez que “Indivíduos e certos grupos podem teimar em venerar justamente aquilo que os enquadradores de uma memória coletiva em um nível mais global se esforçam por minimizar ou eliminar” (POLLAK, 1989, p. 13).

É a partir dessa perspectiva que se procurou entender a operação memorialística dos sambistas que, na construção de uma história para o samba paulista, reconstrói simbolicamente espaços que acabaram ressignificados na nova lógica da cidade urbanizada. O discurso dos sambistas sempre aponta para o progresso vertiginoso como efetivo elemento desestruturador dos núcleos informais onde o samba acontecia no espaço da cidade. A narrativa do samba de São Paulo, que ganha força na década de 1970, remonta uma história

que antecede essas décadas, retornando ao início do século em lembranças e outras memórias, traçando uma trajetória espacial bastante significativa por conter justamente redutos negros já extintos na década de 1970, como o lendário Largo da Banana, suplantado pela construção do Viaduto Pacaembu ou a região do Saracura, tomada pelo traçado da Avenida Nove de Julho. Espaços como esses são repetidamente referidos na narrativa que confere a esses “lugares de memória” importância capital na criação e difusão do samba na cidade da primeira metade do século.

Gradativamente ausente do espaço das ruas, praças e largos, uma das últimas oportunidades em que o samba esteve presente nesses espaços públicos se dava no momento dos cortejos carnavalescos. Tanto assim, que muitas vezes, não é possível perceber nos depoimentos dos sambistas se, ao mencionarem o samba em São Paulo, eles estão se referindo ao samba entoado no carnaval ou à prática do samba nas ruas da cidade, já que muitas vezes utilizam a palavra samba para se referir especificamente ao carnaval. Essa mesma sensação foi partilhada por Carlos Antônio Moreira Gomes, que em artigo publicado na *Revista Samba Sampa* discorre sobre a organização de seu trabalho *Batuque Memorável do Samba Paulista*, no qual compilou depoimentos de uma série de sambistas vinculados ao universo do samba paulistano. Comenta Gomes que, no decorrer das entrevistas realizadas com os sambistas da Velha Guarda paulistana, foi possível notar como “a história do samba paulistano se confundiu com a história do carnaval paulistano” (GOMES, 2013, p. 10), numa relação a que também se atentou no decorrer deste trabalho quando da análise dos depoimentos prestados pelos sambistas.

Assim, por exemplo, em grande parte dos depoimentos que descrevem o samba de São Paulo como “pesado”, é perceptível que os sambistas estão se referindo propriamente ao samba que acompanhou os cortejos carnavalescos. Isso porque os depoimentos se respaldam em exemplos como a “bateria” do samba paulista para explicitar o caráter “pesado” atribuído ao samba típico de São Paulo. Cabe lembrar que, já na metade do século XX, muito do samba das ruas já tinha perdido espaço na cidade, um processo que na década de 1970 praticamente se completa, restando apenas os (cada vez mais) circunscritos espaços dos desfiles carnavalescos como presença do samba nos espaços públicos da cidade. Daí decorre que muitas vezes os sambistas falam especificamente em “carnaval” quando perguntado a eles sobre “samba”. Resta abordar na última parte deste capítulo o evento do carnaval e a redefinição de seus lugares na cidade, um dos derradeiros redutos do samba informal paulistano.

3.3 Lembrança da Saracura, saudade do Cordão: transformações no carnaval paulistano

Se possível fosse assinalar um ponto de partida simbólico para esse discurso saudosista do samba, esse ponto estaria na oficialização dos desfiles das escolas de samba, em 1968. Um dos últimos momentos de criação e difusão de um samba informal em São Paulo foram os anos antecedentes à oficialização dos folguedos carnavalescos, que, a partir de 1968, passam a obedecer ao mesmo regulamento e moldes dos desfiles cariocas. O reconhecimento oficial da festividade, em princípio almejado pelos próprios sambistas e dirigentes, conforme mostrado no primeiro capítulo deste trabalho, após a oficialização do folguedo será alvo de críticas contumazes e lamentações frequentes, apontado como ponto de partida para a perda de identidade do festejo paulistano, especialmente por gradualmente promover a extinção do modelo carnavalesco do cordão. As transformações que tiveram início nesse final da década de 1960 encontrarão outro referencial cronológico importante no ano de 1991, ano de inauguração do Sambódromo, para onde migrará o carnaval a partir de então, deixando o itinerário das ruas da cidade para se enquadrar nas normas oficiais da festa carnavalesca, então definitivamente inserida nos projetos turísticos e na lógica do mercado.

No período após 1968, os sambistas começam a rever essa trajetória, rememorando com saudosismo as dificuldades enfrentadas e idealizando a perseguição policial, a falta de incentivo e de estrutura, o pouco apoio de entidades patrocinadoras, a dura conquista do espaço das ruas dos bairros, a luta pela aquisição de suas quadras e sedes. Interessante é que todo esse árduo processo de reconhecimento e busca de legitimação do festejo carnavalesco na cidade é narrado pela ampla maioria dos sambistas como tempos heroicos, tempos em que “havia carnaval de verdade nas ruas de São Paulo”. Na narrativa do samba na capital do trabalho, todas as conquistas advindas com a oficialização do carnaval acabarão tendo sua importância diminuída diante da declarada perda de espontaneidade, rompimento dos antigos laços com o bairro da agremiação e progressivo enquadramento do folguedo em espaços estipulados até chegar aos cortejos televisionados e ambientados no Sambódromo. Importante espaço de criação e difusão do samba paulistano, o festejo carnavalesco conheceu diferentes facetas na São Paulo de outrora: do entrudo e dos bailes de máscaras de final do século XIX às escolas de samba, que proliferaram na cidade a partir de final dos anos 1930, passando pelos blocos de fantasiados e outros festejos de rua como os cordões ou os mais aristocráticos cursos da Avenida Paulista, a diversão do Momo se fez presente nos mais diversos bairros da cidade. A partir dos anos 1950, os festejos carnavalescos ambientados nas ruas da cidade

sofrerão transformações em virtude do intenso processo de metropolização que São Paulo vive a partir de meados de século XX.

Após o surgimento do Camisa Verde, em 1914, outros cordões se seguiram. Iêda Marques Britto associa o surgimento de novos cordões às rivalidades entre os sambistas, gerando dissidências e conseqüentemente novas agremiações. A partir dos anos 1930 essa rivalidade seria “especialmente acentuada” (BRITTO, 1986, p. 82), ocasionando, então, a formação de uma série de novos cordões carnavalescos. Cordões com vida efêmera, cordões que sobreviveram por longos anos, cordões que se transformaram em escolas de samba, cordões que entre os anos 1940 e 1950 formaram especialmente nos bairros negros e nas regiões onde se concentrava a população operária. A formação das primeiras escolas de samba em São Paulo data dos anos 1930, sendo a Lavapés (1937) a primeira escola que de fato permaneceu em atividade⁸⁸. Depois dela outras se seguiram, caso da Escola Brinco de Ouro, na Vila Mariana, da Escola Preto e Branco, na Vila Santa Isabel, da Garotos do Itaim e da Flor do Bosque. Em 1948 desfila pela primeira vez a escola Nenê de Vila Matilde. Assim como aconteceu com os cordões, muitas escolas de samba se formaram a partir de dissidências ou da iniciativa de antigos integrantes de escolas de samba, caso, por exemplo, da escola de Carlão do Peruche, de 1956, originada a partir da Lavapés. Segundo Olga Von Simson, esses agrupamentos “formavam-se e desapareciam com grande facilidade, inspirados nos grupos de vizinhança [...]” (VON SIMSON, 2007, p. 106).

Fundamentais para o desenvolvimento dessa relação de vizinhança que incentivava a formação (e promovia a dissolução) de agremiações carnavalescas foram as relações que se formavam em torno do bairro. Como agrupamento urbano, o bairro servia como importante fator de unificação de seus moradores, que partilhavam daquela sensação de proximidade e de pertencimento àquele espaço. Da mesma maneira como as manifestações de sambas e batucadas ocorridas no interior do Estado estiveram presentes no referencial musical dos sambistas nas agremiações carnavalescas, a referência interiorana parece estar presente na memória do samba na cidade também nesse outro aspecto fundamental da maneira de se organizar e de se sociabilizar, que é a noção de bairro. Antonio Candido, em seu já referido trabalho *Os Parceiros do Rio Bonito*, aborda o conceito de bairro como sendo “o agrupamento básico, a unidade por excelência da sociabilidade caipira” (CANDIDO, 2010, p. 89). Em sua definição de bairro, Antonio Candido destaca como fundamento essencial dessa coletividade

⁸⁸ Uma primeira tentativa de formação de escola de samba em São Paulo teria ocorrido em 1936, com a Escola de Samba Primeira de São Paulo. Além dela, Wilson de Moraes menciona que diversos outros grupos se apresentavam como escolas de samba, mas sua experiência não frutificou, e logo desvaneceram (MORAES, 1978, p. 52)

os trabalhos de ajuda mútua praticados pelos moradores, e que acabam proporcionando uma “ampla rede de relações, ligando uns aos outros os habitantes dos grupos de vizinhança e contribuindo para sua unidade estrutural e funcional [...] já que a cultura caipira é em grande parte uma cultura de bairro” (CANDIDO, 2010, p. 82-83; 108). Além dos mutirões de ajuda mútua, Antonio Candido sublinha o papel unificador também desempenhado pelas festas, papel este que pode ser igualmente pensado com relação à organização das atividades como festas, bailes, piqueniques e outras festividades programadas pelas escolas de samba nos bairros da cidade ao longo do ano.

A organização das escolas de samba, segundo referido pelos próprios foliões nas entrevistas realizadas pela pesquisadora Olga Von Simson, trazia como motivação principal os núcleos de parentesco, geralmente centrados na figura materna. Os foliões mencionam ainda seus filhos, netos, sobrinhos e afilhados que acabam introduzidos nas atividades carnavalescas. Maria Aparecida Urbano, estudiosa do carnaval paulistano, assim refere em depoimento concedido à geógrafa Vanir de Lima Belo em 2007 o forte vínculo familiar que desponta nos núcleos carnavalescos formados pelos bairros da cidade: “sempre vai ter a relação com a família. É o bairro, mas dentro do bairro uma casa que se destaca, e essa casa que se destaca é que movimenta, e vai movimentando. Como se fosse um ramo, vai crescendo pelo bairro todo” (BELO, 2008, p. 16). Da mesma forma, a própria organização dos bairros remonta a uma origem familiar, já que a ocupação da terra e sua posterior exploração poderiam ser iniciadas por uma família (CANDIDO, 2010, p. 91). Além da relação de parentesco, a relação de vizinhança aproximava as pessoas em torno da agremiação do bairro, promovendo um crescimento no grupo a partir da incorporação de outros moradores do bairro. Essas relações serão inevitavelmente desagregadas ao longo do processo de transformação do espaço urbano paulistano, o que implicará a necessidade de deslocamentos internos dadas as vicissitudes do mercado imobiliário e da lógica de urbanização da cidade. No prefácio escrito ao livro *Carnaval em Branco e Negro*, da pesquisadora Olga Von Simson, Renato Ortiz atribui as transformações sofridas pelo carnaval às transformações da cidade, num processo que rompe os vínculos de vizinhança e familiaridade, quebrando “os laços que uniam as pessoas entre si”:

O esquecimento da festa [carnavalesca] deve-se ao desencontro de seus membros, que, aos poucos, com o desenvolvimento urbano, mudam-se para outras regiões, deixando o seu lugar de origem. A modernidade conspira contra a memória, ela desenraiza os indivíduos de seus lugares, inserindo-os na mobilidade incessante dos fluxos da cidade (VON SIMSON, 2007, p. 14).

Em sua narrativa sobre o samba de São Paulo, os sambistas frequentemente atribuem a extinção do modelo carnavalesco paulistano do cordão ao processo que se seguiu à oficialização do carnaval em São Paulo. Os cordões eram extintos, em muitos casos, por decisão dos próprios dirigentes, dado que, com a adoção do modelo carnavalesco carioca, as escolas de samba é que contam com os investimentos públicos mais significativos. Isso inviabiliza a manutenção e sobrevivência dos cordões que, com o pouco incentivo recebido, gradualmente vão se extinguindo e se transformando em escolas de samba, até que em 1972, Camisa Verde e Vai-Vai, os dois últimos cordões remanescentes, se tornam escolas de samba. A mesma sensação de perda de laços comunitários diante das transformações do modelo dos cordões, que os sambistas passarão a considerar como típico do carnaval paulistano, está também registrada em artigo do jornal *Notícias Populares* do dia 6 de julho de 1976. Comparando sumariamente as escolas de samba recentes com as escolas mais antigas da cidade, o artigo destaca que a função comunitária e a noção do bairro como “ponto de encontro espontâneo” deixarão de existir nas agremiações atuais, dissipando-se com elas a sensação de pertença e a identidade construída pelo grupo:

As escolas de samba que surgem perderam a função comunitária, que se não chegou a se definir, pelo menos se esboçou nas antigas. Mesmo as antigas vão perdendo aquela função, deixando de congregar a população de seus bairros, deixando de servir como ponto de encontro espontâneo de pessoas de uma mesma comunidade. [...] Já não se pode querer que a escola de samba volte a ter a função de congregação de um grupo de pessoas, às quais oferece segurança e identidade grupal (Apud BELO, 2008, p. 55).

Acrescente-se que o impacto dessas transformações no cotidiano dos sambistas é deveras grande, tanto mais porque as atividades das agremiações não se restringiam ao período do carnaval, se estendendo durante todo o ano, envolvendo além de ensaios, bailes mensais, serenatas, futebol de várzea, piqueniques e romarias, como a romaria anual à cidade de Pirapora do Bom Jesus (VON SIMSON, 2007, p. 106-115). No entanto, apesar da evidente relação entre a oficialização e a gradual extinção dos cordões, é preciso considerar que a dissolução de muitos cordões carnavalescos também se deveu à reorganização da lógica urbana da cidade no período posterior à segunda Guerra Mundial, dada a valorização de imóveis e a decorrente escassez de moradias e especulação imobiliária, conforme abordado no capítulo anterior.

Ao contabilizar as escolas de samba de São Paulo em sua distribuição por região da cidade (tomando como referência o ano de 2009), o geógrafo Alessandro Dozena verifica que a esmagadora maioria das escolas está localizada nas regiões norte e leste da cidade, e observa

que “a expressiva concentração de escolas nas regiões Leste (32) e Norte (20) evidencia a expansão urbana nas áreas distantes do centro antigo, acompanhando o crescimento demográfico alcançado por São Paulo” (2011, p. 87). A lógica de distribuição espacial das escolas de samba acompanhou, portanto, a lógica de distribuição da população menos favorecida da cidade, e as agremiações carnavalescas acabaram seguindo os fluxos dos negros em suas mudanças dentro do espaço urbano paulistano. Pé Rachado conta do maior envolvimento dos moradores do bairro com o cordão Vai-Vai nos anos 1930, tempo em que o Bexiga “ainda não tinha essa infinidade de apartamento, não tinha essa transformação. Então o pessoal era Vai-Vai mesmo” (Depoimento concedido a VON SIMSON, 2007, p. 187), denotando um envolvimento mais expressivo da população do bairro num período menos marcado pelos efeitos da metropolização da cidade.

Ainda no que tange à relação afetiva que os moradores criam com seus bairros, Vanir de Lima Belo chama à atenção para o fato, deveras interessante, de que muitas agremiações referenciam seus bairros de origem carregando-os no próprio nome, como é o caso, entre outros, das escolas Nenê de Vila Matilde, Unidos de Vila Maria, Unidos do Peruche, Morro da Casa Verde, Acadêmicos do Tucuruvi (BELO, 2008, p. 26). E essa relação de pertencimento da escola de samba ao bairro – mesmo diante de declarações que lamentam a dissolução dos antigos vínculos e recordam com saudosismo as mais estreitas relações entre a escola e seu bairro nos tempos de outrora – ainda é evocada em tempos atuais, como é perceptível no depoimento que Fernando Penteado concede a Alessandro Dozena, discorrendo a respeito da inexorável relação de pertencimento da escola Vai-Vai ao bairro de Bexiga: “Então não tem como a Vai-Vai sair daqui, pois o bairro é a Vai-Vai e a Vai-Vai é o bairro” (Depoimento concedido a DOZENA, 2011, p. 151).

Os sambistas contam que, anteriormente à oficialização, os ensaios aconteciam, logo num primeiro momento, nas décadas iniciais do século, nas casas dos próprios dirigentes ou em outros recintos fechados, temendo a repressão policial. Por vezes, quando um espaço maior se fazia necessário, dividiam-se em grupos e os ensaios aconteciam simultaneamente em dois ou mais recintos apartados. Aluguel de salões para os ensaios era outra prática registrada na memória dos sambistas, de acordo com o que Olga Von Simson colheu através de depoimentos. O rápido crescimento de algumas agremiações, como o cordão Vai-Vai, acabou levando os ensaios dos recintos fechados para as ruas do bairro. Assim é que os ensaios das agremiações acabaram encontrando seus espaços nas ruas da cidade já antes da metade do século.

Dona Odete, que foi integrante do Vai-Vai, afirma que “o ensaio era na rua mesmo, mas a gente ensaiava pelo Bexiga inteiro, não tinha sede, não tinha nada, mas todo mundo ajudava, todo mundo cooperava” (Depoimento concedido a VON SIMSON, 2007, p. 147). Dona Sinhá, esposa de Inocêncio Mulata, também afirma que os ensaios do Camisa Verde aconteciam nas ruas da Barra Funda: “Os ensaios era na rua. Os vizinho reclamava, mas depois acostumaram. Aí começaram a ajudá. E aí eles gostaram” (Depoimento concedido a VON SIMSON, 2007, p. 147). Olga Von Simson captou esse processo a partir dos depoimentos de sambistas, concebendo essa gradual conquista das ruas dos bairros pelos integrantes das agremiações carnavalescas como uma vitória dos sambistas, que superaram, assim, uma série de dificuldades e outros enfrentamentos nessa busca de legitimação de seus cortejos pelo bairro:

Esse processo de conquista espacial e afirmação cultural fez-se mediante muitas lutas e resistências, tanto contra a incompreensão da vizinhança, nem sempre entusiasmada com as manifestações culturais negras, como em face da constante ameaça de repressão policial (VON SIMSON, 2007, p. 147).

Anteriormente à oficialização dos desfiles, os festejos carnavalescos dos negros não encontravam na cidade senão espaços informais e, ainda que a existência das agremiações e a realização de suas atividades fossem toleradas, não contavam com um reconhecimento formal nem com um espaço particularmente destinado às apresentações carnavalescas, diferentemente do que acontecia, por exemplo, com os corsos da Avenida Paulista e do Brás. Folias de brancos inspirados nos moldes europeus, os corsos consistiam em desfiles das famílias mais abastadas da cidade em carros abertos e adornados, cujos participantes fantasiados muniam-se de serpentinas e confetes para lançar entre os carros do desfile⁸⁹ (VON SIMSON, 2007).

As lembranças memoradas pelos sambistas incluem as referências aos lugares onde os desfiles aconteciam nesses espaços informais das ruas e avenidas da cidade e suas modificações ao longo dos anos. Geraldo Filme relembra a época em que desfilava no cordão Campos Elíseos, referindo a maior liberdade nos traslados dos desfiles, sem local próprio ou trajeto definido:

⁸⁹ Afamado na cidade no período dos anos 1920 e 30, o curso do Brás atraiu nessa época foliões de diversos outros bairros da cidade, mas começou a entrar em decadência já na década de 1940. Segundo informações de depoentes entrevistados por Olga Von Simson, o rápido processo de urbanização da cidade, e a sobrevalorização dos imóveis do bairro, que foi se transformando e se tornando cada vez mais um bairro comercial, estão entre as causas apontadas para a decadência do curso.

Daí a gente saía, não tinha um lugar próprio de desfile. A gente ia, por exemplo, saía da Barra Funda, aí subia a São João. Onde tinha manifestação a gente ia. Naquela época era permitido entrar no salão, então a gente visitava os clubes, entrava no Palmeiras, entrava nesses clubes todos e dava uma volta, dançava com o pessoal e caía fora (Depoimento concedido em 1981. LAHO/CMU).

Mesmo porque, as próprias disputas carnavalescas promovidas pelos jornais ou emissoras de rádio aconteciam, a cada ano, em locais diferentes, atraindo as agremiações com prêmios em dinheiro que significavam bastante para os sambistas, especialmente nesse período anterior à oficialização do carnaval paulistano. Era comum ainda a realização de duas (ou mais) diferentes premiações, cada qual promovida por uma entidade diferente, resultando em alteração dos trajetos dos desfiles para que as agremiações pudessem se apresentar em todos os concursos, pleiteando seus prêmios. Entre os locais que mais frequentemente receberam os palanques dos concursos carnavalescos estão o vale do Anhangabaú e a Avenida São João, repetidamente mencionados nos depoimentos e lembranças dos sambistas, conforme anteriormente referido.

Já na década de 1930, por iniciativa do prefeito Fábio Prado ocorre a transferência dos desfiles de cordões para o Parque Antártica, espaço que abrigava a Cidade da Folia, onde eram promovidos concursos carnavalescos com premiações em dinheiro. Na memória de Geraldo Filme, a transferência dos desfiles para a Cidade da Folia está ligada à perda de espaço na cidade, uma vez que cerceados pelo espaço fechado do parque de diversões:

A gente tomava o bonde fantasiado, ia na Cidade da Folia, **que é um reduto de samba que se criou na década de 40 quando nós perdemos o direito de brincar na rua.** Então lá no Parque Antártica onde tem o campo do Palmeiras, [...] foi criada lá a Cidade da Folia. Parque Antártica, e comandava a animação pela Rádio São Paulo, do falecido Otávio Gabus Mendes. Então levava os cordões e as escolas tudo pra lá [...] (Depoimento extraído do *Programa Ensaio*, 1992, faixa 4, 04'03).

Isso demonstra também uma preocupação precoce do sambista com a perda das tradições do samba de São Paulo, uma crítica que antecede em mais de três décadas a oficialização do carnaval. Na década de 1960 os desfiles passam para o Parque do Ibirapuera, construído nos ensejos comemorativos do Quarto Centenário da cidade em 1954 e incentivados por concursos promovidos pelas emissoras de televisão. Os desfiles no Ibirapuera é que contavam para que as escolas pudessem concorrer aos prêmios do concurso. Essa determinação acabava impelindo as escolas a desfilar no espaço do Ibirapuera para assim poderem contar com a possível premiação financeira que, em tempos de parca visibilidade e limitado incentivo, acabavam sendo de grande valia. Ainda assim, Seu Nenê conta que os sambistas mantiveram os desfiles de rua, embora, oficialmente, soubessem que era o desfile

no Ibirapuera que definia os ganhadores da premiação. Geraldo Filme novamente faz referência a esses desfiles em local restrito e previamente determinado como razão de perda dos espaços da cidade, exprimindo uma sensação de que a interferência de normas externas atreladas à contrapartida da premiação acarretaria em perda de espontaneidade dos desfiles. Segundo o sambista, manter os desfiles nas ruas, sem prévia determinação e enquadramento era uma luta a ser empreendida:

A gente saía pra rua também, mas o concurso era realizado no Parque [do Ibirapuera], no ginásio. A gente, depois de uma certa luta, conseguimos tirar de lá e trazer pra própria, pra rua novamente. (Depoimento de Geraldo Filme concedido em 1981, LAHO/CMU).

Após a oficialização, no entanto, o carnaval passa a contar com um lugar estipulado para os desfiles, sendo a Avenida São João palco dos cortejos carnavalescos a partir de 1973, situação que se manteve até 1977. Ainda então, a memória afetiva dos sambistas relembra com saudade dos tempos de carnaval nesse espaço urbano reservado. Em depoimento ao pesquisador Marcelo Michalczuk Marcelino em 2005, Seu Carlão exalta os desfiles da São João como representativos dos áureos tempos de carnaval nas ruas da cidade: “Bons tempos da Avenida São João, era lá que o carnaval era de verdade. [...] A cidade naquela época era muito boa, depois do desfile o carnaval continuava, ficávamos pela cidade fazendo samba, bebendo, se divertindo [...]” (Depoimento concedido a MARCELINO, 2007, p. 125). Com o aumento significativo do número de integrantes das escolas e com o crescente interesse do público pelos desfiles, a estrutura organizada na Avenida São João passou a não suportar a demanda, sendo necessário transferir os desfiles para outra localidade. Assim, após 1977, os desfiles são levados para a Avenida Tiradentes, lá permanecendo até 1991, data da fundação do Sambódromo no Parque Anhembi, zona norte da cidade.

Em notícia de 6 de setembro de 1976, o jornal *Folha da Tarde* anuncia o novo lugar para os desfiles carnavalescos do próximo ano, atribuindo a transferência à necessidade de resolver uma série de “problemas crônicos do carnaval paulistano” que os desfiles anteriormente enfrentavam:

Esperam os sambistas que no novo local sejam resolvidos alguns dos problemas crônicos do carnaval paulistano: melhor acomodação para o público, criação de arquibancadas reservadas para quem deseja pagar e ter mais conforto e atender aos turistas que desejam ter locais reservados (Apud BELO, 2008, p. 57).

Embora a notícia liste os problemas atribuindo aos sambistas a expectativa de solução, a busca de maior conforto para público e atendimento a turistas parece muito mais uma

expectativa do poder público que propriamente uma demanda dos sambistas. Seu Carlão se queixa das transformações que acometem o samba carnavalesco de São Paulo desde 1977, quando os desfiles são transferidos para a Avenida Tiradentes: “Se me falassem há 50 anos atrás que o samba ia virar o que acontece hoje, que vem acontecendo desde a época da Tiradentes, eu não ia acreditar [...]. Hoje só tem desfile e não mais samba e carnaval como lá na São João” (Depoimento concedido em 2005 a MARCELINO, 2007, p. 134).

Cabe ressaltar ainda que o momento posterior à oficialização representou também um progressivo abrandamento da repressão policial sofrida pelos sambistas em seus ensaios e encontros informais pelas ruas da cidade. Percorrendo as ruas dos bairros, os cordões e escolas de samba vieram conquistando os espaços das ruas, afrontando ora o desinteresse e desconforto de parte da vizinhança do bairro, ora o enfrentamento policial mais direto. No momento do carnaval, a pesquisadora Olga Von Simson conta que os sambistas não costumavam encontrar problemas com a repressão policial, uma vez que uma série de formalidades – registros, pagamento de taxas, carimbo no estandarte – organizavam a folia do Momo (VON SIMSON, 2007, p. 193-194). A repressão policial acontecia na prática do samba desvinculada do momento dos desfiles carnavalescos. Em depoimento, Toniquinho Batuqueiro relembra os enfrentamentos com a polícia nos anos 1940, quando “a polícia chegava e debelava aquilo à cacetada, porque tava atrapalhando o trânsito” (VON SIMSON, 2007, p. 194).

Tendo isso em vista, a escolha dos lugares para as atividades carnavalescas nas ruas algumas vezes perpassava pela conveniência de evitar confrontos com as autoridades. Seu Zezinho justifica a escolha do local em que, no final da década de 1920, os dirigentes das agremiações se propuseram a realizar uma atividade em conjunto, necessitando, assim, de um espaço maior do que o costumeiro: “Tinha um lugar que os policiais não ia, que eram justamente na Vitorino Carmilo com a Conselheiro Brotero. Lá era tudo esburacado, então era lá que nós fazia samba, lá que nós fazia tudo quanto era negócio” (VON SIMSON, 2007, p. 186). Interessante pensar que foi a partir da oficialização do carnaval, e, portanto, do enquadramento dos folguedos negros, que os sambistas relatam que os problemas com a perseguição policial se amenizam. Seu Carlão do Peruche, recordando sobre a repressão policial, arrisca dizer: “acho que começa a desaparecer a partir da década de 60”, embora ainda relate invasão da polícia à quadra onde ensaiavam na Casa Verde em 1972. Além disso, é somente após 1968 que as agremiações passarão a contar com um auxílio e apoio oficial. Sob mediação do radialista Moraes Sarmiento, a oficialização do cortejo carnavalesco se deveu à atuação do prefeito Faria Lima, carioca e simpatizante das festividades carnavalescas,

e, por isso, disposto a aceitar a solicitação feita pelos próprios sambistas por apoio e auxílio financeiro, visando melhoramentos e incentivos aos desfiles. A afirmativa de Fernando Penteadó é exemplo significativo de como os sambistas avaliaram a oficialização do carnaval, que teria representado uma trégua das perseguições policiais, trazendo “a liberdade que os sambistas não tinham fora do carnaval, pois nos ensaios eram perseguidos pela polícia como se fossem bando de marginais” (PENTEADO, 2003, p. 69, Apud BELO, 2008, p. 44).

O reconhecimento por parte da municipalidade em 1968 teria significado, dessa maneira, relativa melhoria no sentido de abrandamento da repressão policial sofrida, já que, deixando as ruas, e ocupando espaços formalmente cedidos para ensaios e desfiles, as agremiações deixam de representar um problema a ser combatido pelas autoridades. A própria imprensa – que nas décadas iniciais do século não manifestou apoio às manifestações carnavalescas, trazendo notas apenas quando veiculava informações sobre conflitos entre sambistas e policiais ou outros tumultos registrados nas páginas policiais –, gradualmente passa a apoiar os festejos negros, promovendo concursos já a partir da década de 1930, mas dedicando amplo interesse pelo carnaval paulistano apenas no final dos anos 1960, que condiz, não coincidentemente, com o momento da oficialização dos desfiles em São Paulo. É também na década de 1970 que o mercado fonográfico passa a se interessar pelo samba dos desfiles carnavalescos de São Paulo, produzindo em 1976 “o primeiro LP com os sambas das escolas do Grupo I, embora haja registros de gravação em fita cassete desde 1969” (BELO, 2008, p. 49).

De todo modo, vale dizer que datam igualmente do período após a oficialização as aquisições das quadras de ensaios das agremiações, visto que foi a partir de então que as escolas passam a obter dos poderes públicos conquistas significativas como a concessão de terrenos para suas sedes. Chico Santana registra ter sido a Nenê de Vila Matilde a primeira escola de samba de São Paulo a possuir uma quadra para ensaios, o que acontece em 1968. No entanto, a ocupação do terreno, em frente à casa de Seu Nenê, era ilegal, o que rendeu à agremiação problemas judiciais até 1976, quando “o terreno foi concedido à agremiação matildense, a título precário, por noventa anos” (MESTRINEL, 2009, p. 89). A primeira sede oficial do Vai-Vai data, segundo afirma texto de Fernando Penteadó no site da agremiação, de 1970. Permaneceram nesse primeiro endereço, na rua 14 de julho, por apenas quatro anos, quando então receberam uma ordem de despejo. Partiram para o terreno da rua São Vicente, onde construíram a sede que abriga a escola até os dias de hoje. Embora tenham fixado endereço já na década de 1970, a Vai-Vai ainda em tempos recentes enfrenta problemas com

relação à sua quadra, que interessam a este trabalho especialmente por conferirem novo fôlego ao discurso memorialístico do samba na cidade.

Interessante notar ainda que, ao contar sobre as dificuldades da Vai-Vai com relação à aquisição de sua quadra, cujo terreno está cedido pela prefeitura em regime de comodato, Fernando Penteado novamente retoma o dualismo entre a cidade dos negócios e a cidade do lazer, atribuindo a essa relação antagônica entre São Paulo e Rio as dificuldades enfrentadas pelos sambistas paulistas: “A prefeitura em São Paulo não prioriza o samba porque São Paulo é diferente do Rio de Janeiro e da Bahia, entendeu? [...] O turismo em São Paulo é de negócios, e no Rio e na Bahia é um turismo especializado em lazer”, diz, em depoimento concedido a Alessandro Dozena em 2008 (DOZENA, 2011, p. 179). Suas palavras repetem algumas das pilastras fundamentais da narrativa do samba paulista, retomando a problemática da “cidade do trabalho” em contraposição à “cidade do lazer”, atribuindo ao estereótipo paulista a causa do desinteresse da prefeitura e dos setores turísticos.

Retomando a questão das conquistas de terrenos pelas escolas de samba no período após a oficialização, cabe mencionar também a escola de samba Unidos do Peruche, que adquire sua quadra definitiva bastante recentemente, num processo que tem início igualmente no final da década de 1960, segundo conta Seu Carlão: “Ano de 69 pra 70, já, já entrando pra 70. Mas não chegaram a construir a quadra, que perderam por falta de pagamento. A quadra foi cedida para o Peruche em 80” (Depoimento concedido em 1981. LAHO/ CMU). Entre enfrentamentos com a polícia – em sua dissertação, Marcelino traz fotos da repressão policial ocorrida na quadra na década de 1970, deixando instrumentos quebrados – e disputas judiciais, a quadra da Unidos do Peruche data de 1984. O endereço do local é o bairro do Limão, que embora vizinho ao Peruche, acarretou dificuldades de acesso dado o pouco transporte disponível, dificuldades sobre as quais discorre Waldir Romero, diretor social da escola de samba Unidos do Peruche em depoimento concedido a Vanir Belo em 2008. Romero pondera sobre a comemoração da conquista do espaço e lamenta a dissolução da relação dos sambistas com o bairro de origem da escola, que acabou apartado da quadra adquirida:

O Peruche é daqui do bairro, mas [a quadra] foi lá para a Ponte do Limão. Mas as pessoas conseguem ir tão facilmente para a quadra? É longe. Tem ônibus? É difícil. Tem dinheiro para pagar o ônibus? É complicado. Então há uma ruptura, há um corte dessa relação (Depoimento concedido a BELO, 2008, p. 152).

A aquisição de quadra pela Lavapés data de meados dos anos 1960, permanecendo por quase quarenta anos no mesmo endereço. No entanto, em artigo para obtenção do título de especialização na Escola de Comunicações e Artes da USP, Lígia Fernandes Araújo conta que “o terreno [da escola, na Rua Barão de Iguape, 985, no Glicério] foi retomado pelo governo federal em 2004, após um pedido de autorização para reforma de melhoria dos banheiros. Até o início de 2012 o local estava parado” (ARAÚJO, 2012, p. 14).

Diante do exposto, é imprescindível salientar que, embora a obtenção de terrenos para que as escolas de samba pudessem fixar suas sedes junto aos bairros seja uma conquista inegável, ela não significou, do ponto de vista dos sambistas, definitiva solução no quadro de dificuldades enfrentadas em busca de reconhecimento e maior liberdade. Ao contrário, os depoimentos muito recorrentemente lamentam o enquadramento nos moldes cariocas e a determinação dos itinerários dos desfiles em detrimento da espontaneidade dos tempos e espaços do carnaval não oficial. Além do que, as conquistas de quadras, como acima mostrado, não estariam definitivamente livres da iminência de perda. Pé Rachado traz outro interessante depoimento, enfatizando que a busca pela oficialização, num primeiro momento, pouco foi contestada pelos sambistas justamente porque tal reconhecimento pelas autoridades municipais poderia significar abrandamento das dificuldades enfrentadas pelas agremiações. Também fica evidente no depoimento de Pé Rachado, transcrito a seguir, que pouco importaram no momento da oficialização os pormenores envolvendo normas e diretrizes após a oficialização, o que parece quase uma justificativa para o posicionamento contrário e lamentoso que os sambistas sustentarão diante das implicações posteriores da oficialização de 1968:

Quer dizer, pra gente que estava jogado na mão das cobras, tudo que viesse estava bom, né. Aquilo pra gente foi um incentivo muito elevado, né? A gente recebia até com bordoadas porque não estava recebendo nada, né. Então aquilo foi demais. Eu não queria nem saber se o regulamento estava bom ou deixava de estar. Tudo bem! (Apud MORAES, 1978, p. 71).

Essa mesma fala sentida e plangente, lastimando irreparáveis perdas e saudosista do passado heroico estará presente nos depoimentos e outros testemunhos de sambistas quando da inauguração do Sambódromo, em 1991, acusado de confinamento do samba. Em entrevista a Vanir de Lima Belo, em 2008, Maria Aparecida Urbano assim se manifesta com relação ao novo espaço do samba na cidade, transparecendo seu desapontamento com a escolha do lugar – marcado pelo uso repetido do verbo “jogar”, no sentido de descaso, para se referir à

transferência dos desfiles –, mas ao mesmo tempo deixando à mostra certa consolação pelo reconhecimento do samba pelos poderes públicos:

O samba foi jogado lá no Anhembi. Porque ali era uma várzea, era um terreno vazio que não tinha valor nenhum. Era um terreno excluído. Marginal. E nessa marginal foi feito aquele prédio enorme para fazer exposições, só, pra frente ali não tinha nada. Então vamos jogar toda a negrada lá. Aí o que fizeram? Fizeram uma passarela. Isso foi no governo da Erundina. Ainda bem! Porque a gente pleiteava tanta coisa. Quando foi renovado o Anhangabaú a gente pretendia que fosse ali, que tivesse um espaço grande para que as escolas no carnaval desfilassem e depois ficasse livre esse vão todo. Não, mas no centro da cidade vai atrapalhar, vamos jogar lá. Ninguém pensou que lá não tem ônibus, não tem transporte mesmo, de jeito nenhum, é difícil mesmo o acesso. Não tem um bar, não tem uma lanchonete, não tem um nada ali. Mas ainda bem que conseguimos esse espaço. (Depoimento concedido a BELO, 2008, p. 87).

A própria relação dos sambistas com o Sambódromo lhes parece pouco significativa, uma vez que sua presença naquele espaço se restringe tão somente ao período carnavalesco. Em seus depoimentos a respeito dos espaços do carnaval na cidade, os sambistas evidenciam um sentimento de perda, sensação que se intensifica diante da oficialização dos folguedos, exaltando com saudosismo mesmo as dificuldades anteriormente enfrentadas. Creditam à festividade carnavalesca maior espontaneidade no período em que, embora sem reconhecimento e incentivos oficiais, não havia a necessidade de se inserir no modelo oficial. Essa é a tônica da narrativa do samba paulista no que tange à festa carnavalesca, bem captada pela pesquisadora Olga Von Simson, que durante anos se dedicou a colher depoimentos dos sambistas do carnaval paulistano:

Assim, o carnaval negro foi sendo aceito e relativamente valorizado, passando a ter seu lugar reconhecido em certos espaços da cidade, mas, em contrapartida, foi perdendo seus aspectos mais livres e agressivos, para se tornar uma manifestação artística controlada e circunscrita a trajetos e horários preestabelecidos pelo poder econômico ou pelo poder público (VON SIMSON, 2007, p. 174).

O amplo reconhecimento que o festejo alcançou no final da década de 1960, obtendo financiamento e apoio formal da prefeitura, marca, na narrativa de tantos de seus sambistas, o início de uma nova fase para o carnaval negro em São Paulo, retratada, contudo, como momento da descaracterização do samba regional. Assim, o que em um primeiro momento representava a busca de incentivo político e de regulamentação do acesso e, portanto, dos espaços do carnaval, posteriormente passou a significar detrimento da espontaneidade dos cortejos e restrição dos espaços das ruas da cidade. Em depoimento, Maria Aparecida Urbano conta sobre um diálogo que teve com Toniquinho Batuqueiro, e no qual o sambista –

considerando-se parte da construção da história do carnaval em São Paulo – lamenta não poder assistir aos desfiles no Sambódromo por não ter condições financeiras de adquirir sua entrada naquele espaço. Esse episódio é bastante ilustrativo do posicionamento saudosista de tantos sambistas com relação ao passado do samba na cidade, uma vez que explicita a sensação de alheamento dos benefícios conquistados pelo samba na cidade, que contraditoriamente deixou de fora muitos de seus tradicionais representantes:

Quando foi feito o Sambódromo, que os... a velha guarda não tinha lugar pra entrar, né? Eu estava fazendo parte também de uma comissão, então eu tinha um crachá, eu ia entrar. Eu falei: “Toniquinho [Batuqueiro] vamos embora, vamos pro Sambódromo?” Ele falou: “Dona Cida, quem sou eu? Eu ajudei a fazer este samba paulista, mas eu não tenho a oportunidade de botar os meus pés lá dentro do Sambódromo. Eu não tenho dinheiro pra isso”. Olha, isso me marcou tanto, viu? (Depoimento concedido a MELLO, 2007, parte I, 8’45).

É diante da sensação de esquecimento do samba na memória da cidade metropolitana e diante da declarada perda de espontaneidade e de espaços informais que ambientavam batuques e pernadas que se procurou compreender a narrativa do samba na terra do trabalho. A construção de uma memória para o samba na capital paulista busca, destarte, legitimar um gênero musical que acabou preterido nas reivindicações musicais da cidade, cuja história cultural esteve, sobretudo, voltada à produção musical de vanguarda aos moldes europeus e consequente apagamento a tudo quanto se considerava atrasado e inculto, caso, em especial, das tradições negras na cidade. O desalento evidenciado na fala de seus sambistas, alheios ao mercado musical crescente na cidade, é voz dissonante na narrativa grandiloquente da São Paulo magnânima e futurista, é voz que enaltece a trajetória de seus negros sambistas num cenário marcado por constantes e incessantes transformações, é voz que busca manter viva a tradição de suas manifestações regionais afro-paulistanas na metrópole da modernidade e do progresso.

Considerações Finais:

A questão “Qual a rua mais representativa de São Paulo?” é o ponto de partida das reflexões do historiador Nicolau Sevcenko em seu ensaio sobre a urbanização paulista (2004, p. 18). Pondera que a resposta depende do momento considerado e da perspectiva assumida, mas apresenta um conjunto de características que em geral estão nas considerações tecidas quando se pretende eleger uma rua, dentre todas as demais, que fosse representativa de uma cidade: “seu potencial de polarização de recursos, centralidade orgânica, articulação de fluxos, referência espacial, simbolização e visibilidade”. Entende, assim, que “o que define o seu papel e identidade é a sua condição ao mesmo tempo de núcleo da cidade-centrífuga, vitrine da cidade-mercadoria, de passarela da cidade-desfile, de palco da cidade-espetáculo e de pódio da cidade-poder” (SEVCENKO, 2004, p. 18-19). Para a indagação inicial, Sevcenko apresenta como resposta a Rua São Paulo. Sendo essa rua, no entanto, “obscura, desconhecida e irrelevante”, não caberia nos critérios apresentados como referenciais para a escolha proposta. E então o historiador lança uma pergunta fundamental, e que justifica sua primeira indagação:

Mas, então, talvez coubesse perguntar se essa é a única maneira pela qual se pode definir a fisionomia e a substância de uma cidade. **Ou será que também se pode tentar compreendê-la por aquilo que ela oculta, pelo que relega, pelo que escamoteia?** Há desvãos, espaços e presenças que são como que resíduos varridos para debaixo do tapete vistoso da paisagem urbana. São seus pontos-cegos, justamente porque revelam seu avesso ou suas vísceras (SEVCENKO, 2004, p. 19, grifo nosso).

Essa segunda indagação de Sevcenko esteve, durante todo o tempo, nas entrelinhas da presente pesquisa. Na busca pela compreensão da narrativa que visa construir uma história específica para o samba paulista, vale investigar os estreitos caminhos percorridos por um gênero musical esquecido, quando não ocultado da vida musical da cidade com ambições modernistas. Ao longo deste trabalho, procurou-se investigar as tramas da narrativa construída em torno do samba na metrópole paulistana, analisando os principais argumentos que embasaram a comparação entre os sambas paulista e carioca, e que vão desde a sua narrativa de origem, sua trajetória histórica e personagens reverenciados até suas especificidades propriamente musicais. A defesa das peculiaridades do samba paulista é tema recorrentemente repetido por sambistas na cidade, é mote de chistes em rodas de bares onde paulistas e cariocas gracejam com os velhos estereótipos, é argumento para justificar iniciativas culturais

de resgate do gênero regional, é o estopim para seu tombamento como patrimônio imaterial da cidade.

Desvendar as bases que fundamentam essa narrativa foi o ponto de partida para compreender um pouco de um universo sonoro ocultado da história oficial da cidade, embora constantemente referido ou questionado nos encontros informais de músicos: a Pauliceia também dá samba? Intentou-se, ao longo deste trabalho, desvelar alguns dos pontos de apoio dessa memória construída, buscando não reafirmar antigos estereótipos, embora tendo em vista, desde o início das reflexões, a possibilidade de avaliar esses discursos de afirmação do gênero regional como uma resposta a tais clichês: a cidade do trabalho, mas onde também há samba; a cidade europeizada, mas edificada com braços negros; a picareta do progresso, mas com uma tradição a ser preservada. Apesar de muito se ouvir falar sobre o samba na cidade e sobre sua suposta peculiaridade, poucos trabalhos se dedicaram a investigar os meandros dessa narrativa. Por vezes, inclusive, foi possível notar autores oferecendo respaldo para alguns dos argumentos defendidos pelos sambistas, reafirmando, por exemplo, o aspecto “pesado” da bateria de suas escolas de samba ou o andamento mais acelerado de sua execução.

Este trabalho, porém, procurou dar um passo na direção de investigar as motivações para tão empenhada construção memorialística, encontrando nas ausências do samba – da história e da cidade – um ponto fundamental para a compreensão dessa produção discursiva. Evidentemente que se trata apenas de um primeiro passo. E há que se reservar parte deste espaço destinado às considerações finais para fazer um *mea culpa* e assumir que o que aqui se apresentou como a “narrativa do samba paulista” também carrega em si nuances e perspectivas divergentes. No decorrer da realização deste trabalho, buscou-se destacar dos depoimentos dos sambistas pontos convergentes, ideias em comum e que configuram uma narrativa de peculiaridade para o samba paulista. No entanto, nota-se que, para além de tantas convergências, há matizes e outras especificidades que merecem ulteriores novas investigações.

Para comparar sumariamente os discursos defensórios da tradição regional do samba paulista, tarefa que notoriamente não compete aos propósitos deste trabalho, vale destacar que a ênfase da narrativa empreendida por sambistas como Geraldo Filme ou pelo dramaturgo Plínio Marcos em seus projetos musicais e teatrais está na forte presença de uma tradição negra rural, originada nas fazendas do interior do Estado entre batucadas e colheitas de café pelos escravos. Para além de afirmar uma origem interiorana para o samba de São Paulo, Geraldo Filme ressalta uma origem negra interiorana, oriunda das práticas afro-brasileiras

cultuadas no cotidiano da vida nas fazendas e terreiros de café. É relevante ressaltar, de maneira ensaística, contudo, que mesmo o conceito de “samba rural” cunhado por Mário de Andrade, com sua ênfase no elemento “rural”, gênese de sua perspectiva folclorista, acaba por diluir a negritude dessas práticas, desconsiderando as especificidades legadas da cultura africana que Geraldo Filme recorrentemente busca reafirmar.

Outra é a tônica discursiva de Osvaldinho da Cuíca, que, conforme já se afirmou no corpo da tese, traz uma narrativa construída a partir, especialmente, de leituras e de pesquisas empreendidas já que teria passado a se empenhar na defesa das particularidades do samba paulista instigado pelas críticas recebidas por seu primeiro trabalho. O envolvimento do sambista com as histórias do samba na cidade remontam à década de 1970: assim, o que o sambista demonstra conhecer com relação às décadas anteriores é fruto de estudos e de um interesse posterior, o que fica evidente em muitos momentos de sua fala. Além disso, as tensões raciais vividas pelos sambistas na cidade, ao contrário do que se nota nos depoimentos de Geraldo Filme ou de Toniquinho Batuqueiro, não são elementos centrais da narrativa de Osvaldinho, que parece construir uma trajetória idealizada do samba na cidade, lançando para a história por ele traçada um olhar romântico que poderia, quiçá, ser comparado ao interesse folclorista pela pesquisa e preservação do material coletado.

Dessa maneira, e apenas para elencar algumas reflexões sumárias, ainda que tenha sido possível encontrar paridades que permitam apontar para similitudes na história que se pretendeu traçar para o samba na cidade de São Paulo, é fundamental reconhecer posicionamentos distintos entre os sambistas que defendem uma tradição peculiar para o samba paulista. Em outras palavras, importa ressaltar que a “narrativa do samba paulista” comporta, em verdade, diferentes olhares e perspectivas ideológicas distintas. Ainda que a tarefa de perscrutar os enredos que compõem essa rica trama discursiva, desvelando suas gradações e nuances, não caiba nas aspirações deste trabalho, almeja-se, por meio destas iniciais inquietações, instigar futuros estudos acerca desse universo do samba paulista e sua memória, tema para o qual se espera, modestamente, ter trazido alguma contribuição. Para referir Geraldo Filme: “E o samba continua”.

Fontes e Bibliografia:

I. Fontes:

A) Discografia

As dez grandes escolas cantam para a posteridade seus sambas–enredo de 1968. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e Som/MIS-RJ, 1968.

BARBOSA, Adoniran. *Adoniran Barbosa*. São Paulo: EMI-Odeon, 1974.

_____. *Adoniran Barbosa*. São Paulo: EMI-Odeon, 1975.

_____. *Documento Inédito*. São Paulo: Eldorado, 1984.

_____. *Programa Ensaio. A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*. São Paulo: SESC, 2000.

BATUQUEIRO, Toniquinho. *Memória do Samba Paulista*, São Paulo: Sambatá-Associação Música e Cultura; Grêmio Recreativo Kolombolo Diá Piratininga (org.), 2009.

Batuques do Sudeste. Coleção Documentos Sonoros do Brasil, vol. 2, acervo Cachuêra, Itaú Cultural, 2000.

CALDAS, Sílvio. *Isto é São Paulo*. RGE, [1968].

CUÍCA, Osvaldinho da. *Vamos sambar*. Com Osvaldinho da Cuíca e Grupo Vai-Vai. Selo Marcus Pereira, 1974.

_____. *Preto no Branco*. Som da Gente/Rio8 Fonográfico, [LP 1985], [CD 2005].

_____. *História do Samba Paulista I*, narrada e contada por Osvaldinho da Cuíca, CPC, UMES, 1999.

_____. *Osvaldinho da Cuíca Convida: Em Referência ao Samba Paulista*. Rio8 Fonográfico, 2006.

DEMÔNIOS da Garoa. *Leva Este*. Rio de Janeiro: Chantecler, 1968.

_____. *Sai de mim, saudade*. Rio de Janeiro: Chantecler, 1971.

_____. *Samba do Metrô*. Rio de Janeiro: Chantecler, 1975.

ESCOLAS de Samba de São Paulo. Sambas-enredos gravados por Geraldo Filme e Carmélia Alves. São Paulo: Chantecler, 1969.

FILME, Geraldo. *Geraldo Filme*. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1980.

_____. *Programa Ensaio. A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*. São Paulo: SESC. 1 disco compacto: digital, estéreo. JCB-0709-013, [gravado em 1992], 2000.

GIL Gilberto & MATHIAS, Germano. *Antologia do samba-choro*, Phonogram, Philips, 1978.

HENRICÃO. *Programa Ensaio. A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*. São Paulo: SESC, 2000.

MARCOS, Plínio. *Em Prosa e Samba, Nas Quebradas do Mundaréu*, São Paulo: Chantecler/Warner, [LP 1974] [CD 2011].

_____. *Balbina de Iansã*. São Paulo, 1971.

MATHIAS, Germano. *Em continência ao samba*. RGE, 1958.

_____, *Ginga no Asfalto*, São Paulo: Odeon, 1962.

_____, *Vinte Preferidas*, RGE/ Som Livre, 1997.

_____. *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*. São Paulo: SESC, 2000.

_____, DVD *Ginga no Asfalto*, Associação Brasileira de Música Independente, Lua Distribuidora, 2007.

O CANTO dos escravos. Interpretação de Clementina de Jesus, Doca e Geraldo Filme. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1982.

PERUCHE 70. São Paulo: Multidisco, 1970.

SAMBA de Roda Nossa Gente. Grupo Folclórico de Pirapora do Memorial da Cultura Musical de Pirapora de Bom Jesus. São Paulo, 2003.

B) Depoimentos:

CUÍCA, Osvaldinho da. Depoimento concedido à autora em 20 de janeiro de 2012.

MATHIAS, Germano. Depoimento concedido à autora em 22 de outubro de 2011.

MESTRE DIVINO. Depoimento concedido à autora em 24 de setembro de 2011.

Depoimentos concedidos à profª Olga Von Simson disponíveis para consulta no acervo do Laboratório de História Oral do Centro de Memória da Unicamp:

Nenê da Vila Matilde (pseudônimo de Alberto Alves da Silva, entrevistado em maio de 1981); Carlão do Peruche (pseudônimo de Carlos Alberto Caetano, entrevistado em junho de 1981); Livinho do Vai Vai (pseudônimo de Antônio Ferraz, entrevistado em duas ocasiões, em 1978 e em julho de 1981); Toniquinho Batuqueiro (pseudônimo de Antônio Messias de Campos, entrevistado em novembro de 1978); Madrinha Eunice (pseudônimo de Deolinda Madre, entrevista em duas ocasiões, em setembro de 1977 e em julho de 1981); Zezinho da Casa Verde (pseudônimo de José Narciso de Nazaré, entrevistado em duas ocasiões, em novembro de 1978, juntamente com Toniquinho Batuqueiro e em abril de 1981); Dionísio Barbosa (entrevistado em novembro de 1976); Geraldo Filme (entrevistado em duas ocasiões, em dezembro de 1978 e em maio de 1981); Jangada (pseudônimo de Marco Aurélio Guimarães, entrevistado em outubro de 1977); Mala (pseudônimo de Oswaldo Villaça, entrevistado em junho de 1981); Pé Rachado (pseudônimo de Sebastião Eduardo Amaral, entrevistado em maio de 1979); Iracema dos Santos (entrevistada em 1978); Olímpia dos Santos Vaz (entrevistada em 1978); Evaristo Carvalho (entrevistado em julho de 1981); Manezinho do Peruche (pseudônimo de Ageu Emanuel Gonçalves, entrevistado em julho de 1981), Geraldo Francelino (entrevistado em agosto de 1977).

EQUIPE TÉCNICA de Pesquisas de Música, Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo. Entrevista de Germano Mathias em 06 de maio de 1987.

C) Documentários:

CORTEZ, Carlos. *Geraldo Filme*. 1998.

DIAS, Paulo e XAVIER, Rubens. *No Repique do Tambu. O batuque de umbigada paulista*. 2003.

MELLO, Gustavo. *Samba à Paulista, fragmentos de uma história esquecida*. 2007.

MELLO, Gustavo e FERRAZ, Luiz. *Samba de Quadra, o samba que veio do mato*. 2008.

ROSA, André e VERGUEIRO, Guilherme. *O Catedrático do Samba*. 2000.

TOLEDO, Cecília (orient.). *Bumbo dá Samba*. 2003 (projeto experimental em Jornalismo, PUC-Campinas)

NOGUEIRA, Toni; SOU, Simone e CUÍCA, Osvaldinho. *Cidadão Samba*. 2008.

YONAMINE, Márcio; GOMES, Carlos Antônio Moreira. *Batuque Memorável - Toniquinho Batuqueiro*, Centro Cultural São Paulo, 2008.

Toniquinho Batuqueiro, Histórias do Samba Paulista. Filó Comunicação Educação e Arte em uma parceria com o historiador Pablo Delvage Carajol. 2010.

II. Bibliografia:

- ADAMOWSKI, Fernanda. *Adoniran Barbosa, entre malocas e 'adifícios': uma proposta de análise de Viaduto Santa Efigênia (1978)*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2013 (Dissertação de Mestrado).
- AMERICANO, Jorge. *São Paulo atual (1935-1962)*. São Paulo: Melhoramentos, 1963.
- ANDRADE, Mário. "O samba rural paulista", In: *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ANDREWS, George Reid. *Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)*. São Paulo: Edusc, 1998.
- ÂNGELO, Assis. "São Paulo e o samba mais pesado". *D. O. Leitura*, Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de S. Paulo, 10 (117). São Paulo, fevereiro de 1992a, p. 12-13.
- _____. "Germano Mathias". Entrevista publicada em *D. O. Leitura*, 10 (117). São Paulo, fevereiro de 1992b, p. 16.
- ARAÚJO, Emanuel. "Negras Memórias: o imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão". In: *Estudos Avançados*, 18 (50), 2004, p. 242-250.
- ARAÚJO, Ligia Fernandes. *A escola de samba Lavapés: um patrimônio cultural no Glicério*. São Paulo: CELACC, ECA-USP, 2012 (Artigo científico apresentado ao Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos).
- ARAÚJO FILHO, José Ribeiro de. "A população paulistana", In: AZEVEDO, Aroldo de (org). *A cidade de São Paulo: estudos de geografia urbana*. São Paulo: Cia Editora Nacional, vol. II, 1958, p. 167-243.
- _____. "Alguns aspectos da população da cidade de São Paulo". *Revista de História*. São Paulo, v. 12, n. 25, p. 3-25, jan./mar. 1956.
- AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm*. Musical structure and methodology. Cambridge University Press, 1991.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura*. São Paulo no meio do século XX. Bauru: Edusc, 2001.
- _____. "Empreendedores Culturais Imigrantes em São Paulo de 1950", In: *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, vol. 17, nº 1, junho de 2005, p. 135-158.
- AYALA, Marcos. *O samba lenço de Mauá: organização e práticas culturais de um grupo de dança religiosa*. São Paulo: USP/FFLCH, 1987 (dissertação de mestrado).

AZEVEDO, Amaílton Magno. *A Memória Musical de Geraldo Filme. Os sambas e as micro-Áfricas em São Paulo*. São Paulo: PUC, 2006.

AZEVEDO, Aroldo de (org). *A cidade de São Paulo: estudos de geografia urbana*. São Paulo: Cia Editora Nacional, vol. II, 1958.

BASSANEZI, Maria Sílvia C. Beozzo. “Imigração Internacional e Dinâmica Demográfica no Tempo do Café”. In: TEIXEIRA, Paulo Eduardo; BRAGA, Antônio Mendes da Costa; BAENINGER, Rosana (org.). *Migrações: implicações passadas, presentes e futuras*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p. 85-119.

BELO, Vanir de Lima. *O enredo do Carnaval nos enredos da cidade*. Dinâmica territorial das escolas de samba em São Paulo. Dissertação (mestrado). São Paulo: FFLCH/USP, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, volume I), 1994.

BORELLI, Hέλvio. *Noites Paulistanas*. Histórias e revelações musicais das décadas de 50 e 60. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade. Lembrança de Velhos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAIA, Ana e SILVA, Alberto Alves da. *Memórias do Seu Nenê da Vila Matilde*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2000.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BRITO, Fausto. “O deslocamento da população brasileira para as metrópoles”. In: *Estudos Avançados*, 20 (57), 2006, p. 221-236.

BRITTO, Ieda Marques. *Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986 (Antropologia).

BRUNO, Ernani Silva. *Memória da cidade de São Paulo: depoimentos de moradores e visitantes, 1553-1958*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, DPH, 1981.

_____. *História e tradições da Cidade de São Paulo*. Vol.3. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, DPH, 1984.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992.

_____. *O que é história cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CALDAS, Waldenyr. Luz Néon. *Canção e Cultura na Cidade*. São Paulo: Sesc, 1995 (Cidade Aberta).

_____. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Primeiros Passos).

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. “A palavra escrita e a não escrita”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos & Abusos da História Oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. “IV Centenário da Cidade de São Paulo: um Espetáculo do Progresso”. In: *Desígnio: revista de história da arquitetura e urbanismo* nº 4 (set. 2005). São Paulo, FAU/USP.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMPOS JÚNIOR, Celso de. *Adoniran: uma biografia*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2010.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, vol2.

CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARDOSO, Tom. “Samba com sotaque”. In: *Revista do Brasil*, 01/03/2008. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/22/samba-com-sotaque>

CARETTA, Álvaro Antônio. “A canção e a cidade: um estudo discursivo sobre a metropolização da cidade de São Paulo na canção popular brasileira da primeira metade do século XX”. In: GARCIA, B.R.V.; CUNHA, C.L.; PIRIS, E.L.; FERRAZ, F.S.M.; GONÇALVES SEGUNDO, P.R. (Orgs.). *Análises do Discurso: o diálogo entre as várias tendências na USP*. São Paulo: Paulistana Editora, 2009. Disponível em: <http://www.epedusp.org>

CARVALHO, Igor. “Chegou o general da banda”, Reportagem ao site *Spresso São Paulo*, 10/02/2012. Disponível em: <http://spressosp.com.br/2012/02/10/chegou-o-general-da-banda/>

CASTAGNA, Paulo. “A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e a ópera no Brasil no séc. XIX”. Apostila do curso de História da Música Brasileira, v.10. São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www.academia.edu/1082742/A-Imperial-Academia-de-Musica-e-Opera-Nacional-e-a-opera-no-Brasil-no-seculo-XIX>

CASTRO, Márcio Sampaio de. “Vai-Vai, não vai”. In: *Carta Capital*. 11/05/2013. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/revista/747/vai-vai-nao-vai>

CASTRO, Maurício Barros de. “História Oral e Cultura Popular”. In: *Oralidades*. São Paulo: USP, 2007, vol.1, p. 51-57.

CAVALCANTE, Solange. “Samba se aprende na academia”. Entrevista com Olga Von Simson. Março de 2003. Disponível em: <http://www.andreadeak.com.br/emcrise/entrevistas/entolga.htm>

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “A cidade e o samba”, In: *Revista USP*. São Paulo, nº 32, 1996/7.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes do Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. *A Escrita da História*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa/ Rio de Janeiro: Difel/ Bertrand Brasil, 1988.

_____. “O mundo como representação”. In: *Estudos Avançados*, vol. 5, nº 11, abril de 1991, p. 173-191.

_____. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179-192.

_____. *Cultura Escrita, Literatura e História*. Porto Alegre: ARTMED, 2001.

CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da terra do trabalho: malandragem e boemia na cidade de São Paulo, 1930-1950*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2000.

COMENDA, Neide. “Grupo de Samba-lenço em São Paulo”. In: *Revista do Arquivo Municipal*, abril-junho de 1969, p. 123-163.

CONTIER, Arnaldo D. “Música e História”, In: *Revista de História*. São Paulo: Depto de História USP/Humanitas, nº 119, 1985-88.

_____. “Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-80)”, In: *Revista da Anpuh*, 1993.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas Histórias, Memórias Futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

CUÍCA, Osvaldinho da, DOMINGUES, André. *Batuqueiros da Paulicéia. Enredo do Samba de São Paulo*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

CUNHA, Mário Wagner Vieira da. “A festa de Bom Jesus de Pirapora”. In: *Revista do Arquivo Público*. São Paulo: Departamento de Cultura, ano IV, vol. XLV, novembro de 1937.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. “História Oral e Narrativa: tempo, memória e identidades”, In: *História Oral*, nº 6, Associação Brasileira de História Oral, 2003, p. 9-25.

DIAS, Fernanda de Freitas. *Na Batida do Bumbo: um estudo etnográfico do samba na cidade de Pirapora do Bom Jesus-SP*. São Paulo: IA/Unesp, 2008 (Dissertação de Mestrado).

DIAS, Paulo. *Comunidades do Tambor*. Texto de apresentação da exposição multimídia “Comunidades do Tambor” durante o evento “Percussões do Brasil”. São Paulo, Sesc Vila Mariana, 1999, p. 41-45. Disponível em: http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/mre000116.pdf

DOZENA, Alessandro. *A geografia do samba na cidade de São Paulo*. São Paulo: Fundação Polisaber, 2011.

DOZENA, Alessandro e MARCELINO, Márcio Michalczuk. O samba na “quebrada” do Bexiga e do Parque Peruche. *Pontourbe* (Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP), Ano 2, Versão 2.0, fevereiro de 2008. Disponível em: <http://n-a-u.org/pontourbe02/Dozena&Marcelino1.html>

DUARTE, Adriano Luiz. O “dia de São Bartolomeu” e o “carnaval sem fim”: o quebra-quebra de ônibus e bondes na Cidade de São Paulo em agosto de 1947. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, nº 50, p. 25-60, 2005.

DUARTE, Adriano e PAOLI, Maria Célia. “São Paulo no plural: espaço público e redes de sociabilidade”. In: PORTA, Paula. (org.). *História da Cidade de São Paulo: A Cidade na Primeira Metade do Século XX (1890-1954)*. v.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

EGG, André Acastro. “O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe”. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2004 (Dissertação de Mestrado).

EVANGELISTA, Marcela Boni. “A transcrição em história oral e a insuficiência da entrevista”. In: *Oralidades*. São Paulo: USP, 2010, p. 169-182.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 4ª ed. São Paulo: Ateliê, 2007.

FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. “Adoniran Barbosa e as metamorfoses do samba de São Paulo”. In: *AriCultura, Revista de História, Cultura e Arte*, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 207-226, jan.-jun. 2009.

_____. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. São Paulo: FFLCH/USP, 2010 (tese de doutorado).

FERNANDES, Florestan. *Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo*, 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. *Mudanças Sociais no Brasil*. São Paulo: Global, 2008.

FERNANDES, Vânia Rodrigues. *Imagens do urbano e da modernidade em São Paulo nos anos 50*. São Paulo: FFLCH/USP, 1995 (Dissertação de Mestrado).

FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos & Abusos da História Oral*. 8ª Ed. Rio de Janeiro FGV, 2006.

FERRETTI, Danilo J.Z. & CAPELATO, Maria H.R. “João Ramalho e as Origens da Nação: os paulistas na comemoração do IV centenário da descoberta do Brasil”. *Revista Tempo*, Departamento de História da UFF, v. 4, n. 8, dez/1999. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg8-4.pdf

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FREITAS, Affonso A. *Tradições e Reminiscências Paulistanas*. 3ª ed. São Paulo: Governo do Estado, 1978 (Coleção Paulística, vol.9).

FRUGIUELE, Mario Santin. “Batismo de Bamba”, In: *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*. São Paulo, Ano 6 - Edição 3 – Março-Maio de 2013a, p. 1-10.

_____. “Samba paulista: caiu de pé é sambador, sambeiro ou sambista?” In: *Revista do GEL, Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 8-34, 2013b.

GAMA, Lúcia Helena. *Nos Bares da Vida*. Produção Cultural e Sociabilidade em São Paulo – 1940, 1950. 2. ed. São Paulo: Senac, 1998.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. Morfologia e História. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMES, Bruno Ferreira. *Adoniran: um sambista diferente*. (Coleção MPB/textos; v.21), São Paulo/Rio de Janeiro: Martins Fontes/ FUNARTE, 1987.

GOMES, Carlos Antônio Moreira. *Um Batuque Memorável no Samba Paulistano*, São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2010, disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/batuque/>

_____. “Um batuque memorável no Samba Paulistano”, In: *Revista Samba Sampa, Palavrarte Comunicação e Arte*, Edição 1, fevereiro de 2013, p. 10-12.

GROSSI, Yone de Souza, FERREIRA, Amauri Carlos. “Razão Narrativa: significado e memória”, In: *História Oral*, nº 4, Associação Brasileira de História Oral, 2001, p. 25-38.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

IANNI, Octávio. “O samba de terreiro em Itu”, In: *Raças e Classes Sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966 (Retratos do Brasil, 48).

IKEDA, Alberto T. “A música popular nos tempos da modernidade paulistana”, In: *D.O. Leitura*. Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de São Paulo, 10 (117). São Paulo, fevereiro de 1992a. p. 4-5.

_____. “O Carnaval dos Surdos”, In: *Suplemento do Jornal da Tarde*. São Paulo, 29/02/1992b, Caderno de Sábado, p. 1.

JANGADA, Marco Aurélio Guimarães. “O samba segundo São Paulo”. In: *Realidade*. São Paulo: Abril, fevereiro de 1972, p. 46-56.

Jongo no Sudeste. Brasília: Iphan, 2007 (Dossiê Iphan 5).

KOWARICK, Lúcio (org.). *As lutas sociais e a cidade – São Paulo: passado e presente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

KRAUSCHE, Valter. *Adoniran*. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Encanto Radical).

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5ª ed. Campinas: Unicamp, 2003.

LEME, Maria Cristina. *Planejamento em São Paulo: 1930-1969*. São Paulo: FAU/USP, 1982 (dissertação de mestrado).

LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio*. Trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Unicamp, 1995.

LIMA, Rossini Tavares de. “Samba”, In: *Folclore de São Paulo*. São Paulo: Ricordi, 1954.

LOFEGO, Silvio Luiz. *IV Centenário da Cidade de São Paulo*. Uma cidade entre o passado e o futuro. São Paulo: Annablume, 2004.

LOVE, Joseph. *A locomotiva - São Paulo na Federação Brasileira –1889 a 1937*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

LUCAS, Glauro. *Os sons do Rosário, o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MANZATTI, Marcelo Simon. *Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista*. São Paulo: PUC/SP, 2005 (Dissertação de Mestrado)

MARCELINO, Márcio Michalczuk. *Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo*. São Paulo: FFLCH/USP, 2007. (dissertação de mestrado).

MARCOS, Plínio. “Do batuque ao samba”. In: *Realidade*. São Paulo: Abril, fevereiro de 1972, p. 53.

_____. “Cariocas no Samba Paulista”. In: *Folha de São Paulo*, domingo, 5 de dezembro de 1976. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/plinio_marcos_cariocas_no_samba_paulista.htm

_____. “O Carnaval dos Cordões”, in: *Folha de São Paulo*, 13 de fevereiro de 1977. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/plinio_marcos_o_carnaval_dos_cordoes.htm

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARQUES, Cesario. “Chocalho ‘Sputinik’ vai estrear no carnaval. No Rio, o bumbo faz ‘tum-bum’; paulista trabalha mais: ‘tum-bum-skitum tum-pum’”, In: *Folha de São Paulo*, 02 de março de 1962, Ilustrada, p. 8.

MARQUES, Manuel. “O sambista Osvaldinho da Cuíca”. Entrevista para o *Jornal da Universidade Bandeirante de São Paulo*, Uniban, ano 10, setembro de 2006, p. 4-5. Disponível em: http://www.uniban.br/hotsites/folha/edicoes_anteriores/pdfs/folha315.pdf

MARTINS, José de Souza. “O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira”, In: PORTA, Paula (org.). *História da Cidade de São Paulo. A cidade na primeira metade do século (1890-1954)*. Vol. 3. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 153-213.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista*. São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru: Edusc, 2007 (Ciências Sociais)

_____. “História e Música: pensando a cidade como territórios de Adoniran Barbosa”, In: *História: Questões e Debates*, Curitiba: UFPR, nº 31, 1999, pp. 11-30.

_____. “A cidade que mais cresce no mundo: São Paulo território de Adoniran Barbosa”. In: *São Paulo Perspectiva*, jul./set 2001, vol.15, nº.3, p.50-57.

MATOS, Olgária. “A Narrativa: metáfora e liberdade”, In: *História Oral. Revista da Associação Brasileira de História Oral*. São Paulo, nº 04, junho de 2001, p. 9-24.

MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista*. Teatro e TV em São Paulo. São Paulo: Codex, 2002.

MEDEIROS, Kênia Érica Gusmão. “*Se o sinhô não tá lembrado...*”: cotidiano, representações e identidade na obra de Adoniran Barbosa (1940-1970). Brasília: UnB, 2011 (Dissertação de Mestrado).

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press, 1980.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana (Chico Santana). *A batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana*. Campinas: IA-Unicamp, 2009 (Dissertação de Mestrado).

MEYER, Regina Maria Prospero. *Metrópole e Urbanismo: São Paulo anos 50*. São Paulo: FAU/USP, 1991 (Tese de Doutorado).

MONSMA, Karl. “Vantagens de Imigrantes e Desvantagens de Negros: Emprego, Propriedade, Estrutura Familiar e Alfabetização depois da Abolição no Oeste Paulista”. In: *DADOS – Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, vol. 53, no 3, p. 509 a 543, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. *As Sonoridades Paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995

_____. “Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil”. In: *ArtCultura, Revista de História, Arte e Cultura*, Uberlândia, v. 8, nº13, pp. 117-133, jul-dez 2006.

MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de Samba de São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

_____. “Escolas de samba de São Paulo: síntese de uma pesquisa”. *Cultura*. Rio de Janeiro, Vol. 7 (26), p. 39-44, 1977.

MOURA, Flávio e NIGRI, André. *Adoniran: se o senhor não tá lembrado*. São Paulo: Boitempo, 2002 (Pauliceia).

MUGNAINI JR, Ayrton. *Adoniran: Dá licença de Contar*. São Paulo: Editora 34, 2002.

MUNIZ JR. José. *Do Batuque a Escola de Samba: Subsídios para a História do Samba*. São Paulo: Símbolo, 1976.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”, In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – História cultural da música Popular*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005a.

_____. “A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica”. In: *ArtCultura, Revista de História, Arte e Cultura*. Uberlândia, v. 8, nº. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006.

_____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. “O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo”. In: *Varia História*. Belo Horizonte, vol. 21, nº 34: p.504-520, Julho 2005b.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*. Thirty-one issues and concepts. University of Illinois Press, [1983] 2005.

_____. “O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas”. In: *Anthropológicas*, ano 10, volume 17(1), 2006, p. 11-34.

NORA, Pierre. “Entre história e memória: a problemática dos lugares”. *Projeto História*. São Paulo: Educ, v. 10, p. 7-28, dezembro de 1993.

NUNES, Geraldo. *São Paulo de todos os tempos* (Programa de Rádio). São Paulo: RG Editores, 2001.

OLIVEIRA, Kelly Adriano de. *Entre o lúdico e a luta: Leandro de Itaquera, uma escola de samba na cidade de São Paulo*. São Paulo: FFLCH/USP, 2002.

ORTIS, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAIVA, Odair da Cruz. “Territórios da Migração na Cidade de São Paulo: Afirmção, Negação e Ocultamentos”. In: TEIXEIRA, Paulo Eduardo; BRAGA, Antônio Mendes da Costa; BAENINGER, Rosana (org.). *Migrações: implicações passadas, presentes e futuras*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p. 167-186.

PARANHOS, Adalberto. “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social”. In: *Revista de História*, São Paulo, vol. 22, nº 1, maio de 2003, p. 81-113.

PAZ, Ermelinda A. *As estruturas modais na música folclórica brasileira*. 3º ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994 (Cadernos Didáticos UFRJ).

PESAVENTO, Sandra Jatahy “Muito além do espaço: por uma História Cultural do urbano”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.8, n.16, 1995, p. 279-290.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. “Urbes industrializada: o modernismo e a pauliceia como ícone da brasilidade”, In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 21, nº 42, 2001, p. 435-455.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”, In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.2, nº3, 1989, p. 3-15.

PRADO JR, Caio. *A cidade de São Paulo*. Geografia e História. São Paulo: Brasiliense, 1983 (coleção Tudo é História, nº 78).

PRADO, Bruna Queiroz. *A passagem de Geraldo Filme pelo ‘samba paulista’: narrativas de palavras e músicas*. Campinas: IF/Unicamp, 2013 (dissertação de mestrado).

RAMOS, Caio Silveira. *Sambexplícito – as vidas desvairadas de Germano Mathias*. São Paulo: A Girafa, 2008.

RIBEIRO, Bruno. “Cuíca, frigideira e latinha de graxa”. Entrevista de Osvaldinho da Cuíca para o *Jornal Correio Popular*, Caderno C, maio de 2005. Disponível em: <http://www.consciencia.net/2005/mes/10/bruno-osvaldinho.html>

RIBEIRO, Wagner. “Tebas o escravo arquiteto do século 18”, *Leituras da História*, Edição 50, 2012. Disponível em: <http://leiturasdahistoria.uol.com.br/ESLH/Edicoes/50/artigo255932-1.asp>

ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa, o poeta da cidade: trajetória e obra do radioator e cancionista - os anos 50*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. “Samba e Modernidade: Mal traçadas linhas no território da metrópole”. In: *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. ANPUH/SP–USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008, p. 1-11. Disponível em: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Francis%20co%20A.%20Rocha.pdf>

ROLNIK, Raquel e FRÚGOLI JR, Heitor. “Reestruturação urbana da metrópole paulistana: a Zona Leste como território de rupturas e permanências”. In: *Cadernos Metrópole* n. 6, 2º sem. 2001. São Paulo: PUC, pp. 43-66.

ROLNIK, Raquel. *A Cidade e a Lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Estúdio Nobel, Fapesp, 1997 (Coleção Cidade Aberta).

_____. “Territórios Negros nas Cidades Brasileiras (etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro)”. In: *Revista de Estudos Afro-Asiáticos* 17 – CEAA, Universidade Cândido Mendes, setembro de 1989. Disponível em: <http://raquelrolnik.files.wordpress.com/2013/04/territc3b3rios-negros.pdf>

SALIBA, Elias Thomé. “Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana”. In: PORTA, Paula. *História da Cidade de São Paulo: A Cidade na Primeira Metade do Século XX (1890-1954)*. v.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004, pp.555-587.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001.

_____. “O Paradigma do Tresillo”. In: *Opus 8 eletrônica*, fevereiro de 2002, disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus8/sandmain.htm>.

SANTOS, André Augusto de Oliveira. “O ‘batuque dos engraxates’ e o jogo da ‘tiririca’: duas culturas de rua paulistanas”. In: *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História da Anpuh*. Natal: Anpuh, 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em: http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364914427_ARQUIVO_AndreSantosArtigoanpuh2013.pdf

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza (1890-1915)*. 3ª Ed. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

SEABRA, Sérgio (et. al.). “O excêntrico ela do zelador da síncope”. Entrevista de Germano Mathias para o Site Gafieiras, 2005. Disponível em: <http://gafieiras.com.br/entrevistas/germano-mathias/>

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

_____. *Pindorama Revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. 2ª edição. São Paulo: Peirópolis, 2000 (Série Brasil Cidadão).

_____. “A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista”. In: *Revista USP*. São Paulo, n.63, p. 16-35, setembro/novembro 2004, p. 18-35.

SETUBAL, Maria Alice. *Vivências Caipiras: pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista*. São Paulo: CENPEC/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005, (Coleção Terra Paulista).

SILVA, Marcos Virgílio. *Debaixo do “Pogréssio”*. Urbanização, cultura e experiência popular em João Rubinato e outros sambistas paulistanos. (1951-1969). São Paulo: FAU/USP, 2011, (Tese de Doutorado).

SILVA, Vagner Gonçalves da et al. “Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulistas” in: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Artes do Corpo*. (Memória afro-brasileira). São Paulo: Selo Negro, 2004, v. 2, p. 123-187.

SINGER, Paul. “Movimentos de bairro”. In: SINGER, Paul e BRANT, Vinicius Caldeira (orgs). *São Paulo: o povo em movimento*. Petrópolis: Vozes, 1982, pp. 83- 107.

SOARES, Reinaldo da Silva. *O Cotidiano de uma escola de samba paulistana: o caso do Vai-Vai*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: FFLCH/USP, 1999.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A Utopia no Horizonte da Música Nova*. São Paulo: FFLCH/USP, 2006, (Tese de Doutorado).

SOMEKH Nadia e CAMPOS, Cândido Malta. *A cidade que não pode parar: planos urbanísticos de São Paulo no século XX*. São Paulo: Mackpesquisa, 2002.

STRINATI, Dominic. *Cultura popular: Uma Introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.

SUKMAN, Hugo. *Silvio Caldas*. Contracapa do LP da Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira. 2010, p. 31.

TAGG, Philip. “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice”. On-line text: <http://www.mediamusicstudies.net/tagg/articles/xpdfs/pm2anal.pdf> Consulta: 8/2007, 1982.

THOMPSON, Paul. “*História Oral e Contemporaneidade*”, Trad. ZHOURI, A. e PEREIRA, L.M.L, In: *História Oral*, nº 5, Associação Brasileira de História Oral, 2002, p. 9-28.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.

_____. “Salvador deu capoeira, Recife deu frevo, Rio deu samba. E São Paulo: não deu nada?” In: *D. O. Leitura*, 10 (117). São Paulo, fev/1992, p. 2-3.

_____. *Cultura Popular: Temas e Questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *Música Popular: um tema em debate*. 4ªed. São Paulo: Editora 34, 2012.

TRINDADE, Liana Salvia. “O negro em São Paulo no período pós-abolicionista”, In: PORTA, Paula (org). *História da Cidade de São Paulo: A Cidade na Primeira Metade do Século XX (1890-1954)*. v.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

URBANO, Maria Aparecida. *Sampa, Samba, Sambista* – Osvaldinho da Cuíca. São Paulo: Edição do Autor, 2004.

_____. *Carnaval & samba em evolução na cidade de São Paulo*. São Paulo: Plêiade, 2006.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.

_____. “A cidade voyeur. O Rio de Janeiro visto pelos paulistas”. In: *Revista Rio de Janeiro*, nº4, setembro-dezembro de 2002, p. 55-65.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

VIANNA, Leticia. “Patrimônio Imaterial: novas leis para preservar... o quê?”. In: SILVA, René Marc da Costa (org.) *Cultura Popular e Educação: Salto para o Futuro*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação à Distância, 2008, p. 119-123. Disponível em:

http://www.tvbrasil.org.br/saltoparaofuturo/imagens/livros/livro_salto_cultura_popular_e_educacao.pdf

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *Carnaval em Branco e Negro: Carnaval Popular Paulistano: 1914-1988*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

WILLER, Cláudio. “A cidade e a memória. Um passeio pela São Paulo dos anos 50, em companhia de quem esteve lá”, In: *Cidade* (Revista do Museu da Cidade de São Paulo), Ano I, nº 1. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, março de 1994.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 129-191.

_____. “Adoniran, mulher, patrão e cachaça”. In: *Movimento*. São Paulo, 28 de julho de 1975, p. 25.

_____. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, p. 114-123.

_____. “Te manduco-não-manduca: a música popular de São Paulo”. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 jul. 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2907200108.htm>.