

O “batuque dos engraxates” e o jogo da “tiririca”: duas culturas de rua paulistanas.

ANDRÉ AUGUSTO DE OLIVEIRA SANTOS

*“Dentro da tumultuosa noite paulistana os engraxates cantam.
Isto acontece quasi [sic] todas as noites, na esquina da Avenida São João
com a Praça do Correio, na parte que inicia o parque Anhangabaú.
À margem da ruidosa sinfonia urbana, feita de trepidação dos bondes,
do buzinar dos automóveis, da gritaria dos jornalheiros e do vozerio das
multidões apressadas, nasce humilde, absurdo e bonito,
o canto dos engraxates negros.”*
(LEMOS, 1941: 7.)

A cidade de São Paulo que se modernizava no início do século XX foi palco de duas interessantes manifestações populares: o batuque dos engraxates e o jogo da tiririca. O jogo consistia numa brincadeira de rasteiras (semelhante à capoeira) onde dois jogadores sambando no meio de uma roda de batuque tentavam derrubar um ao outro com golpes de perna. Já o batuque dos engraxates surgiu como resultado do cotidiano de uma cidade onde o que não faltavam eram garotos dispostos a engraxar o sapato de qualquer malandro, trabalhador ou grã-fino por uma quantia não muito alta de cruzeiros; aproveitando os momentos de folga, esses garotos costumavam batucar em roda e compor sambas que narravam o dia-a-dia desta cidade, que se transformava rapidamente na maior metrópole da América Latina.

Tidas como atividades de vadios - como inclusive era vista pela elite a própria atividade de engraxate ambulante - as duas práticas sofreram repressões policiais desde o seu surgimento até o auge na década de 40 e seguinte, quando foram minguando, tendo ambas desaparecido das ruas da cidade no começo da década de 60. Ao investigar e revelar parte desta história da cidade que foi propositalmente apagada e “esquecida” pela “história oficial” em benefício de uma visão da cidade que ressaltava o “progresso” e o “trabalho”, pretendo contribuir para as discussões acerca dos processos de seleção de discursos para a construção da memória de uma cidade.

Para empreender esta pesquisa, nos valem, até o momento, de bibliografia, pesquisa

em periódicos e depoimentos orais colhidos com três ex-engraxates batuqueiros considerados grandes representantes do samba paulista, Seu Toniquinho Batuqueiro (falecido em 2011), Osvaldinho da Cuíca e Seu Carlão do Peruche.

São Paulo no início do séc. XX.

Tendo sido uma das cidades brasileiras que mais cresceu ao longo da primeira metade do século XX, São Paulo recebeu fluxos de migrantes das mais diferentes regiões do Brasil e de imigrantes do exterior. Dentre este contingente de migrantes, (Bastide e Florestan, 1971) chegavam a grande número os negros advindos das fazendas do interior do estado, que no contexto pós-abolição rumavam para a cidade em busca de melhores condições de vida (Simson, 2007), trazendo - como uma vez trouxeram seus antepassados - sua bagagem cultural recheada de ritmos, danças e conhecimentos¹.

A chegada desses migrantes criou os chamados “redutos negros” da cidade, bairros ocupados por população majoritariamente afrodescendente, como a Barra Funda², por exemplo. Estes espaços foram de enorme importância para a formação do samba paulista, como destaca Simson.

Na capital, as mulheres negras geralmente encontravam trabalho como empregadas domésticas, nas casas dos bairros de famílias ricas, enquanto os homens “eram carregadores ou ensacadores nos armazéns da São Paulo Railway” (Simson, 2007: 99). Para complementar a renda familiar os filhos ainda jovens arranjavam pequenos bicos, seja como ajudante de feirante, entregador de marmitas ou outras ocupações. Assim, a presença de diversos empregos informais e serviços oferecidos em domicílios, fazia das ruas de São Paulo da década de 30 verdadeiras artérias vivas que pulsavam cheias de gente, sobretudo no centro, o coração da cidade.

“Negros e mestiços, caipiras e imigrantes de diversas origens ainda

¹ Segundo Mukuna (2006), as migrações internas dos contingentes negros no nosso país teriam conduzido esses trabalhadores negros, à revelia de suas próprias vontades, das lavouras de cana para os garimpos de ouro e destes para as plantações de café.

² “A Barra Funda (...) constituía o território livre para a vivência e fruição da população negra, como descreveu Seu Zezinho do Morro da Casa Verde: ‘Lá era esburacado, então era lá que nós fazia samba’” (Simson, 2007).

disputavam ruas e casas; isto é, o mercado informal, oferecendo seus serviços e produtos. Vidraceiros, consertadores de guarda-chuvas ou de colchões, padeiros, fornecedores de gelo, peixeiros, palmiteiros, cegos vassoureiros, entre tantos outros pequenos trabalhadores, persistiam na rua da metrópole, que a cada dia lhes roubava o espaço de sobrevivência...” (MORAES, 2000: 144).

Em outro trabalho de pesquisa sobre a música na metrópole paulista, Caldas (1995) destaca, “entre tantos outros pequenos trabalhadores”, o trabalho de engraxate, muito comum entre jovens de origem negra e de família oriunda do interior do estado³.

No entanto, nem só de trabalho viviam esses novos moradores da capital. Nos momentos de lazer disponíveis, tratavam de relembrar suas brincadeiras e manifestações do interior (Simson). Por isso, apesar de ser reconhecida como a cidade do trabalho, das oportunidades financeiras, que começava a “não poder parar”, a música estava imbricada ao cotidiano paulista da primeira metade do século XX. Através do rádio num casarão dos Campos Elíseos, ou numa roda de batucada na esquina, a São Paulo moderna pulsava ao som de modinhas, tangos, marchinhas, serenatas (Moraes, 2000) e, é claro, samba.

Resultado deste entrançamento entre cidade e música, essas novas práticas musicais surgiram a partir dessas diversas atividades do cotidiano urbano paulista (Caldas, 1995 e Moraes 2000). Entre elas, a atividade de trabalho dos engraxates, que aproveitavam seus momentos de folga para percutir suas latas e caixas de engraxar. Cantando refrãos de sambas, dançar uma brincadeira de rasteiras chamada tiririca⁴.

O jogo/dança acontecia em roda. Formando o círculo ficavam os tocadores e cantadores, enquanto no centro um par de garotos dançava o samba, fazendo gingas e ameaças, tentando derrubar um ao outro com rasteiras. O fim último da dança era levar o oponente ao chão. Ao ser derrubado, o perdedor dava lugar a um novo desafiante. Diferentemente das descrições da pernada carioca ou do batuque baiano⁵, em que um jogador

³ Como é o caso, por exemplo, do sambista Geraldo Filme, nascido em São João da Boa Vista, e dos sambistas e ex-engraxates Carlão do Peruche, cuja mãe é da região do vale do Paraíba e Toniquinho Batuqueiro, que veio de Piracicaba para São Paulo com 10 anos.

⁴ Muitos destes refrãos eram adaptações de canções e versos ouvidos na infância ou de sambas ouvidos no rádio da cidade, como veremos.

⁵ Jair Moura nos conta em Nestor : “Quando comecei a conhecer o batuque, na verdade vi apenas os vestígios. Ainda assim presenciei rodas: um batuqueiro ficava plantado em posição de guarda no centro do círculo e o outro negaceava até conseguir desequilibrá-lo, o que era difícil. Só se aplicavam os golpes desequilibrantes:

fica “plantado” – parado - à espera da pernada do oponente, neste jogo da tiririca os dois participantes dançam e desferem rasteiras ao mesmo tempo.

A tiririca acontecia nos espaços de trabalho dos engraxates, quase sempre o centro da cidade. Sabe-se terem sido espaços comuns de prática da tiririca, no centro, as Praças da Sé, da República e João Mendes, além do Largo do Correio - esquina do Vale do Anhangabaú com a Avenida São João, também conhecida como prainha -. Nos bairros, a tiririca acontecia no Largo da Banana na Barra Funda, no Largo do Peixe na zona leste e nas estações do trem da Cantareira, na zona norte.

Os praticantes da brincadeira eram, além dos próprios engraxates, outros trabalhadores, como os carregadores do Largo da Banana e os sambistas que circulavam pelo centro da cidade⁶. Na Cantareira, segundo relato de Osvaldinho da Cuíca, eram garotos que se conheciam do bairro e moravam em pequenos cortejos, assim como ocorria no Largo do Peixe, reduto de Seu Nenê de Vila Matilde (Silva, 2000).

A brincadeira dos engraxates, porém, não era bem vista pela elite social da época, e os pequenos trabalhadores, eram tidos por vagabundos e vadios. A perseguição policial ao trabalho de engraxate e principalmente ao jogo era fato comum. Túlio de Lemos, por exemplo, renomado radialista paulistano, deparando-se com uma roda de samba entre engraxates no centro de São Paulo em 1941, recolheu uma interessante composição, que trata da própria condição de trabalho e de vida, de um dos sambistas do grupo:

*“Dizem que engraxate é profissão de vagabundo
Mas ninguém sabe dar valor
A quem merece nesse mundo
Si o teu trabalho fosse cada um pra si
Deus para nós todos, eu assim podia agir*

*Viver de camelagem
Eu penso que não é vantagem
Morando no porão
Dormindo na friagem*

banda solta, banda amarrada, cruzo de carreira, encruzilhada...” (Nestor, 2001: 92).

⁶Germano Mathias, por exemplo, foi um curioso que aprendeu a sambar e batucar com os engraxates no final dos anos 40 (Ramos: 2008).

*Eu desse jeitinho sei me defender, sempre folgazão
Mas honrado até morrer”
(LEMOS, 1941: 7).*

A partir da composição, observamos que os engraxates eram conscientes e críticos em relação ao seu trabalho: “Viver de camelagem eu penso que não é vantagem”. Mas, sobretudo, não estavam satisfeitos com o modo como eram tratados e retratados pela parcela da população que detinha o poder “dizem que engraxate é profissão de vagabundo / Mas ninguém sabe dar valor / a quem merece nesse mundo”.

De fato, no Jornal Estado de São Paulo, em três ocasiões observamos referência ao trabalho de engraxate ambulante como atividade que devesse ser reprimida, ora por policiais, ora por fiscais da prefeitura. Em uma destas ocasiões, o jornal reproduz uma carta de comerciantes da região central, exigindo providências do Prefeito contra uma “malta de moleques” que engraxavam próximos a suas lojas. O argumento para a repressão aos garotos deveria vir, segundo os comerciantes, em favor do progresso e da civilidade da cidade de São Paulo. Reproduzimos aqui parte desta carta:

“Trata-se, ExmoSr Prefeito, de uma verdadeira malta de moleques que, pretextando praticar a profissão de engraxates ambulantes, escolheu como campo de ação, o trecho da avenida S. João (...) a referida malta de moleques, abancando-se no passeio quase que impossibilita de todo o trânsito e o acesso as casa commerciaes dos mesmos abaixo-assindados, que vêem os seus fregueses desviarem-se daquelle trecho para não affrontar a verdadeira immundicie que a referida malta espalha por todo o passeio onde abanca. Tal facto, attentatório da fama de urbe civilizada e progressista de que goza S. Paulo, esta reclamando por parte da Prefeitura, uma energica providencia, para que cesse de vez tão inqualificável abuso.” (Jornal “O Estado de São Paulo” 10 de janeiro de 1934).

A primeira metade da década de 40 – auge da brincadeira - foi o período do Estado Novo, momento de valorização do trabalho e do “progresso”, quando a cidade de São Paulo buscava transparecer para o resto do país – e para o mundo - a imagem de cidade do trabalho, das oportunidades de emprego e da modernidade (Caldas, 1995). Os engraxates e sambistas

em geral representavam, assim, a parcela da população marginalizada, que não conseguia ou não queria se enquadrar no mercado de trabalho e que por isso deveria ser tratada como criminosa (Ciscati, 2000).

O fato de realizar o batuque nas ruas e largos onde trabalhavam era de suma importância. A prática social, como nota Chartier (2002), é permeada por estratégia e disputa. Neste caso, pode-se dizer que os engraxates exerciam uma apropriação de um espaço que deveria ser utilizado, nas pretensões da elite dominante, apenas para locomoção e, sobretudo, consumo, tornando-o espaço de sociabilidade e lazer⁷. Este processo de valorização do trabalho que buscava aumentar, cada vez mais, o tempo produtivo e atrelar, definitivamente, o tempo não produtivo aos hábitos do consumo, sob a forma do lazer urbano - acentuado ao longo do governo varguista – confrontou-se, portanto, com uma prática exercida por uma população marginalizada - negros em sua grande maioria-, que insistia em valer-se da rua para seu lazer e pior, lazer gratuito.

No entanto, por serem estes espaços muito bem conhecidos pelos engraxates, a fuga tornava-se facilitada em caso de chegarem policiais, que apesar das inúmeras repressões, não davam conta de acabar com a prática, como me relatou Toniquinho Batuqueiro, compositor paulista que foi engraxate na infância, em meados da década de 40.

Tendo o samba e suas Escolas, na década de 60, deixado o espaço da rua para ocupar o terreiro das Escolas de Samba, a prática da tiririca também deixou de ser uma “cultura de rua” para ser cultivada como maneira particular de dançar o samba, dentro do espaço das próprias Escolas. A oficialização e legalização das Escolas de Samba de São Paulo e o desfile carnavalesco, empreendida pelo prefeito Faria Lima na década de 60, (Simson) servirão então para designar um espaço delimitado para a prática dos chamados “batuques”. Este processo é apontado por Elias T. Saliba em prefácio do livro *Metrópole em sinfonia*:

“Mas esta circularidade do meio musical não valia, obviamente, para todos, pois

⁷ No Jornal O Estado de São Paulo de 20 de agosto de 1938 lê-se “A esthetica das ruas”, pequeno artigo, onde o autor identificado como P. O escreve sobre as ruas de São Paulo. O autor defende uma rua “atraente” e “distinta”, uma rua para o consumidor. Numa perspectiva elitista, o autor desferiu críticas aos cartazes e bandeirinhas de promoções das lojas e aos engraxates e pequenos trabalhadores, que vendem bombom ou cigarros, enfim, finaliza: “Não lhes parece que tudo isso está a pedir uma vassourada de bom gosto e distinção, de modo a proteger-se a esthetica das nossas ruas?”.

muitos artistas negros, marcados pelo degradante epíteto de “negros batuqueiros”, não chegaram a ultrapassar as fronteiras das antigas festas populares. É só um pouco mais tarde, com o triunfo definitivo do samba, no qual predominam os instrumentos de percussão, que os músicos negros serão admitidos, desta feita, já devidamente designados, na hipocrisia do vocabulário social, pela nobilitadora alcunha de “negros ritmistas” (MORAES, 2000, pp.13).

O jogo da tiririca chegou a influenciar, inclusive, o modo de dançar dos Mestres-Salas da Velha-Guarda, como já me confirmou em conversa informal, Mestre Gabi. O fato de Wilson Rodrigues de Moraes, estudando as Escolas de Samba, ter tido contato com a prática, inclusive tirando fotos de dois jogadores de tiririca passistas da Escola de Samba Camisa Verde e Branco, também evidencia esta passagem. O próprio pesquisador indica: “Essa modalidade [de samba] é chamada de “tiririca” (...) É um tipo de samba existente até hoje de forma não muito exposta” (MORAES, 1978: 34).

Note-se que Moraes destaca a brincadeira da tiririca como uma maneira especial de dançar o samba. Não é difícil concordar com o pesquisador, já que muitos dos antigos praticantes da dança tornaram-se grandes sambistas, compositores e fundadores de Escolas de Samba da capital. Entre muitos, podemos citar Toniquinho Batuqueiro, Osvaldinho da Cuíca, Carlão do Peruche, Geraldo Filme, Pato N’agua e Sinval do Império do Cambuci.

A dança e as pernadas

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. Por fim, me explicou Toniquinho Batuqueiro que, porque no final da brincadeira estavam os jogadores com o corpo todo ralados de ir ao chão, dizia-se

que estavam na tiririca, já que a planta costuma deixar o corpo da gente com pequenos cortes também.

Interessante é notar a semelhança entre esta explicação e o significado do termo capoeira. Segundo Nestor Capoeira (2001), uma das explicações para o emprego do termo 'jogo de capoeira' advém do motivo de os escravos costumarem praticar o jogo nos matos à meia altura, denominados capoeira, com o objetivo de dificultar a visão do capataz que vinha reprimir a reunião de negros. Além dessa explicação, sabe-se que os escravos fugitivos também costumavam se esconder nas capoeiras onde, agachados, praticando a luta rasteira, tiravam daí vantagem contra os capatazes ou capitães do mato, aparecendo e desaparecendo subitamente.

Assim, tiririca e capoeira são dois tipos de mato que crescem 'em todo lugar' e duas práticas comuns. Tiririca é o mato ralo, que corta os tornozelos de quem se deita ou anda descalço, mas é incapaz de esconder alguém, enquanto capoeira é o mato à meia altura aonde os escravos se encontravam e se escondiam para o jogo rasteiro. Os dois significados remetem ao jogo de rasteiras, de chão, tendo os pés como alvo e arma dos ataques que visam levar o adversário ao chão.

Apesar das semelhanças, no entanto, o jogo da tiririca apresenta algumas diferenças em relação ao jogo da Capoeira e também em relação ao batuque baiano, que evidenciam suas características singulares. Na brincadeira paulista, a característica de luta é muito menos evidente, estando ambos os praticantes a dançar o samba e não gingando, como na capoeira. Tampouco ocorre, na tiririca, como é regra no batuque baiano e na pernada carioca descritos por Carneiro (1982), de um jogador plantar, isto é, ficar parado com os pés juntos, à espera da rasteira do oponente. Na tiririca, os dois jogadores se atacam e defendem ao mesmo tempo.

Outra diferença importante em relação à capoeira é notada nos instrumentos e no ritmo executado para a dança da tiririca. Enquanto a orquestra básica para o jogo da capoeira consiste de berimbau, pandeiro e atabaque, para a dança da tiririca bastava a presença de qualquer percussão ou objeto que emitisse sons percussivos, como caixas de engraxar, latinhas de graxa, caixas de madeira ou latões, podendo a dança ocorrer até mesmo apenas ao som das palmas de mão. Quanto ao ritmo, explicou-me e mostrou Osvaldinho da Cuíca⁸ que o

⁸Depoimento cedido ao autor em 30 de março de 2009.

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.

A orquestra básica dos engraxates batuqueiros consistia em seus próprios instrumentos de trabalho. Como me relatou Toniquinho Batuqueiro, os engraxates não possuíam instrumentos musicais e por isso, batucavam na caixa de engraxar, escova, tampinha e latinha de graxa. O próprio ato de engraxar, por sinal, já se insinuava ao batuque, o barulho, por exemplo, do pano de engraxar esfregado ritmicamente contra o sapato produz um ruído muito próximo do som da cuíca, criando um batuque de trabalho muito interessante. O raspar da parte de madeira da escova no suporte para colocar o pé, por sua vez, é um reco-reco perfeito.

Tendo presenciado uma dessas rodas de batuque de engraxates no centro de São Paulo na década de 40, o jornalista Túlio de Lemos, encantado com a habilidade batuqueira dos trabalhadores, fez um interessante relato dos instrumentos utilizados na orquestra que merece ser aqui reproduzido:

“Eu vos direis que os instrumentos eram bem espantosos; o mais importante era uma dessas caixas usadas pelos engraxates ambulantes (...) Batendo-se-lhe na superfície lisa emitirá um som relativo ao dos bombos, som que uma habilidosa pressão das mãos do tocador modificará para mais claro ou mais escuro; o dispositivo no qual se apóia o sapato a engraxar produz por sua vez outro som, assim como cada parte da caixa realiza um som particular, coisa que por si só engendraria todo um complexo sistema orquestral. Mas não fiquemos na “caixa”, pois que outras delícias vos esperam. O vidro vazio que costuma conter a água que dá brilho à engraxadela, eis outro instrumento de alto valor no fabuloso conjunto; solicitados por mãos carinhosamente musicais, os pobres vidro cantam lindamente. E o que me direis dessas tão conhecidas latinhas de “pastas para calçados?” Pois eu vos afirmo que se possuídes uma poética alma de engraxate paulistano podereis transformá-las em magníficos instrumentos de música; a lata propriamente dita tem um timbre seco e agudo, de pouca ressonância, ao passo que a tampa oferece um som brilhante, ligeiramente mais grave; mas eis que, fechada, cheia ou vazia, a incrível latinharealiza o milagre de muitos outros sons.” (LEMOS, 1942: 7).

O jornalista chega a dizer inclusive, de modo um pouco exagerado talvez, que a

orquestra dos engraxates “chamaria a atenção de um Stravinsky ou de um Ravel”, tamanha a qualidade da organização sonora e da distribuição dos diversos timbres executados. De qualquer forma, o fato é que os engraxates nos apresentam um interessante exemplo de utilização dos instrumentos de trabalho como música, remetendo aos cantos de trabalhos dos escravos⁹ que trabalhavam nas lavouras ou minas e cantavam conforme o ritmo da enxada e da carrapeta, evidenciando a característica essencialmente africana da prática.

Cantando as pernadas

Acompanhados da orquestra de batuque os engraxates cantavam os sambas que animavam o jogo da tiririca. Os cantos da tiririca constituíam-se de pequenos refrãos cantados em coro - aos quais poderiam ser adicionados versos improvisados conforme inspiração do cantor - que visavam animar os participantes, referindo-se geralmente às pernadas do jogo. Tendo participado inúmeras vezes das rodas de tiririca no Largo da Banana, Geraldo Filme nos deixou como herança uma interessante adaptação desses refrãos em uma só canção, gravada no LP narrado por Plínio Marcos, *Nas quebradas do Mundaréu*, que conta ainda com os sambistas e parceiros de batuque Toniquinho Batuqueiro e Zeca da Casa-Verde:

*É tumba moleque, tumba
É tumba pra derrubar
Tiririca faca de ponta
Capoeira quer te pegar*

*Dona Rita do Tabuleiro
Quem derrubou meu companheiro*

Abre a roda minha gente que o batuque é diferente

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. Toniquinho

⁹Sobre cantos de trabalho ver Calado (1990), Lopes (2005) e Lara (2007)

Batuqueiro, por exemplo, original da cidade de Piracicaba é filho de sambadores¹⁰.

Assim, pode-se dizer que os engraxates batuqueiros valiam-se da memória coletiva na hora de cantar os sambas nas rodas de tiririca. O samba de Geraldo Filme assemelha-se, por exemplo, a este samba de batuque baiano colhido por Carneiro (1982), o que evidencia uma provável influência desta dança da Bahia na brincadeira da tiririca:

*Tiririca é faca de cortá
Não me corta moleque de sinhá!*

(CARNEIRO, 1982: 112)

Ao estudar a prática do partido-alto entre os bambas cariocas, Nei Lopes (2005) também percebe uma forte influência das canções rurais do interior do estado fluminense nas rimas dos partideiros. Segundo o pesquisador e sambista, os versadores do partido recorriam às rimas, aprendidas nas cidades do interior ou com os pais caipiras, provindas de cantares como o calango, o jongo, os cantos de trabalho e o coco, entre outros, transformadas agora em “mulas” para fazer rimas 'de momento' no partido-alto.

Da mesma maneira faziam os batuqueiros engraxates, 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 Paulo¹¹ -, cantos e danças muito presentes no interior do estado.

Descrevendo os cantos da pernada paulista em outro trabalho, no entanto, Nei Lopes afasta-se das conclusões estabelecidas em nossas pesquisas. Segundo o pesquisador, na batucada paulista “a grande característica seria o uso das palavras sem preocupação lógica, apenas para possibilitar o canto” (LOPES, 2003: 46). No entanto, nos pareceu evidente, a partir das entrevistas e dos cantos recolhidos, que o que ocorre, na verdade, são cantos por meio de metáforas, linguagem enigmática nem sempre compreensível por quem não conhece o universo do batuque e observa de fora, para quem o canto parece sem lógica. Este fato ocorreu, por exemplo, com as interpretações dos folcloristas acerca dos cantos do jongo

¹⁰Denominação popular para os participantes do batuque-de-umbigada e do samba-de-bumbo, sinônimo de batuqueiro.

¹¹“A zona batuqueira, por excelência, concentrava-se antes de tudo, em Tiête, depois em Campinas, Porto Feliz, Limeira, Rio Claro, Piracicaba, São Pedro, Itu, Tatuí e São Carlos, dentre outras” (BRITTO, 1986: 49).

(LARA, 2005).

Como já indicamos, temos razões para afirmar que a temática dos cantos dos engraxates é predominantemente as pernadas, quedas, ou alusões ao desafio entre os dois jogadores, onde expressões figurativas que fazem alusões às pernadas aparecem de maneira constante. Seu Carlão do Peruche, por exemplo, nos forneceu este exemplo interessante de samba:

Jenipapo caiu de maduro
Quero ver de fato se esse nego é duro
Jenipapo caiu de maduro
Quero ver de fato se esse nego é duro
(Depoimento ao autor em 04/07/2009)

Para nós esta primeira frase do refrão remete, de forma figurativa, através do fruto jenipapo, às quedas na roda em razão das rasteiras, já provocando os jogadores da vez, através da segunda frase.

Osvaldinho da Cuíca, por sua vez, vendo que a “cultura de rua” da tiririca havia se perdido, resolveu compor um samba para deixar registrado esta característica do samba de São Paulo. A música leva o nome de *Tiririca* e está presente no mais recente cd do sambista *Em referência ao samba paulista*, tendo sido gravada percussivamente somente com instrumentos do batuque dos engraxates, entre outros a caixa de engraxar, a tampinha da lata de graxa e a escova. A novidade é a harmonia do violão e do cavaco, não presentes nas rodas de tiririca. Nesta música, o autor também faz referência, através de metáforas, às pernadas do jogo.

Conclusão

Através do estudo da tiririca e do batuque dos engraxates, descobrimos que o samba rolava solto pelas praças e largos da cidade, misturando-se a passantes que perdiam um pouco do seu precioso “tempo produtivo” de trabalho para vadiar junto, ou ao menos apreciar, o canto desses engraxates subempregados, que mais tarde seriam ovacionados como grandes

sambistas no sambódromo do Anhembi.

Seu Nenê da Vila Matilde, Seu Toniquinho Batuqueiro, Seu Carlão do Peruche e Seu Osvaldinho da Cuíca são reconhecidamente alguns dos principais baluartes do samba de São Paulo. Coincidentemente ou não, todos eles, com exceção do primeiro, foram engraxates quando meninos e todos, sem exceção, praticaram o jogo da tiririca.

Na cidade do trabalho, os engraxates souberam mesclar a música ao seu cotidiano, da mesma forma que uma vez fizeram os trabalhadores das minas, das lavouras de cana, algodão e café, que cantavam seus “worksongs” ditados pelo ritmo das suas carrapetas, enxadas e facões que cortavam a rocha e o mato (Calado, 1990 e Lara, 2007). Desta maneira, fazendo do trabalho música, os meninos tornavam o seu dia-a-dia mais alegre, conseguindo driblar os olhares desdenhosos das madames que faziam compras na Rua Direita, o preconceito dos comerciantes e, correndo, a violência da polícia disposta a acabar com a brincadeira.

Bibliografia

- BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan. *Branços e Negros em São Paulo* São Paulo; 3ª ed. Nacional, 1971.
- BRITTO, Ieda Marques. *Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo, FFLCH/USP, 1986.
- BRUNO, Ernani Silva. *Histórias e Tradições da cidade de São Paulo. Volume II Burgo de estudantes (1828-1872)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.
- CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- CALDAS, Waldenyr. *Luz néon: canção e cultura na cidade*. São Paulo, Studio Nobel: SESC, 1995.
- CAPOEIRA, Nestor. *Capoeira: Os fundamentos da malícia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- CARNEIRO, Édison. *Folguedos Tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da terra do trabalho – malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930 – 1950)*. São Paulo, Annablume/Fapesp: 2000.
- FRÚGOLI, Heitor. *São Paulo: espaços públicos e interação social*. São Paulo: Marco Zero: SESC, 1995.
- LARA, Silvia Hunold e Pacheco, Gustavo. *Memória do Jongo*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: Cecult: 2007.

- LEMOS, Túlio de. “O canto dos engraxates paulistanos”. In: *Revista Planalto*, pp 7 e 8. I.8. São Paulo, 1941.
- LOPES, Nei. *Partido –alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- MORAES, José G. V. *Metrópole em Sinfonia: historia, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade/ Fapesp, 2000.
- MUKUNA, Kazadiwa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira margem, 2006.
- REIS, João José. Tambores e temores: A festa negra na Bhaís na primeira metade do século XIX. In: Cunha, Maria Clementina Pereira (org) *Carnavais e outras F(r)estas*. Campinas, Editora da Unicamp, 2002.
- RIO, João do; org. Raúl Antelo. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 (Retratos do Brasil).
- SILVA, Alberto Alves da (Seu Nenê); BRAIA, Ana (org). *Memórias de Seu Nenê da Vila Matilde*. São Paulo: Lemos, 2000.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. *Carnaval em Branco e Negro: carnaval popular paulistano: 1914-1988*. Campinas, Editora da Unicamp; São Paulo, Editora da Usp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.