

“Das batucadas do chorinho e do cordão”: transformações dos antigos espaços do samba na capital paulista (1968-1991)

LIGIA NASSIF CONTI\*

Por que a necessidade de defender a singularidade do samba paulista? Esta teria sido a interrogação fundamental, a inquietação inicial, a pergunta que conduziu as reflexões a respeito da narrativa que postula para o samba de São Paulo uma peculiaridade regional que tornaria o gênero paulista distinto do samba carioca. Nessa épica do samba paulista – na qual seus sambistas defendem e lamentam a perda da particularidade do gênero 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 destacar que a criação de uma narrativa para o samba de São Paulo foi empreendida fundamentalmente por sambistas e entusiastas do samba, uma vez que 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 negligenciaram os compositores e instrumentistas do samba paulistano (MORAES, 2000: p. 288).*

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,

---

\* Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Agência financiadora: Capes.



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, a Jovem Guarda

ou o movimento Música Nova, por exemplo<sup>1</sup> – 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 narrativa que conta a história do samba da cidade de São Paulo elege como símbolos de sua singularidade – além de algumas características propriamente musicais, como a instrumentação utilizada ou seu aspecto “pesado”, por exemplo – 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

---

<sup>1</sup> 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, 2005: 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).

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).

Além de sua limitada presença nas casas noturnas da cidade, os sambistas também se pronunciavam referindo o pouco 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). 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:

*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).*

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 resignificados pela lógica da urbanização. 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”, esses sambistas elegem espaços como referência da antiga prática informal do samba na cidade. 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 vinte sambas dos compositores Geraldo Filme, Toniquinho Batuqueiro e Osvaldinho da Cuíca, sambistas centrais desta pesquisa<sup>2</sup>, 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 <sup>3</sup>	7
Bexiga	5

<sup>2</sup> Esses vinte sambas foram selecionados a partir da discografia disponível destes três referidos sambistas. O critério para a seleção é o tema abordado em seus versos, a saber, as referências ao samba rural paulista das cidades interioranas como Pirapora, Tietê ou Piracicaba, por exemplo, e menções às transformações dos antigos espaços urbanos na capital paulista. Este conjunto de sambas mereceu análises propriamente musicais na tese *A Memória do Samba na Capital do Trabalho* (2015) da qual origina o presente trabalho.

<sup>3</sup> Todos os sete sambas fazem referências diretas à Barra Funda. Já o Largo da Banana, especificamente, aparece citado em dois desses sambas apenas.

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. 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).

No 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 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).*

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 encostada na linha do trem” (BRITTO, 1986: p. 69), representava um importante reduto dos sambistas no que se refere à prática do samba. 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 noutro 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”. Do ponto de vista desses sambistas o progresso, mais uma vez, representa perda, ao contrário do que clama a laudatória narrativa oficial da cidade.

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. 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”.

Fernando Penteado 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 Achiropita, 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 bairro<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> 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 Achiropita, 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 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”.



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.

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.

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 épicos 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. 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.

Pela importância da citação seguinte, vale um adendo. 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 gafeiras 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 Gleite, onde também a prática do samba era referida – embora com menos ênfase e em número menor de ocorrências – pelos sambistas e seus entusiastas.

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). 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)*

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; FRÚGOLI JR, 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).

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.

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: “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 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.

## REFERÊNCIAS:

### I. Discografia:

CALDAS, Sílvio. *Isto é São Paulo*. RGE, [1968].

MARCOS, Plínio. *Em Prosa e Samba, Nas Quebradas do Mundaréu*, São Paulo: Chantecler/Warner, [LP 1974] [CD 2011].

### II. Documentários:

MELLO, Gustavo. *Samba à Paulista, fragmentos de uma história esquecida*. 2007.

NOGUEIRA, Toni; SOU, Simone e CUÍCA, Osvaldinho. *Cidadão Samba*. 2008.

### III. Bibliografia:

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, Hélvio. *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.

BRITTO, Ieda Marques. *Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986 (Antropologia).

CALDAS, Waldenyr. Luz Néon. *Canção e Cultura na Cidade*. São Paulo: Sesc, 1995 (Cidade Aberta).

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CUÍCA, Osvaldinho da, DOMINGUES, André. *Batuqueiros da Paulicéia. Enredo do Samba de São Paulo*. São Paulo: Barcarolla, 2009.

DOZENA, Alessandro. *A geografia do samba na cidade de São Paulo*. São Paulo: Fundação Polisaber, 2011.

MEYER, Regina Maria Proserpi. *Metrópole e Urbanismo: São Paulo anos 50*. São Paulo: FAU/USP, 1991 (Tese de Doutorado).

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. “O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo”. In: *Varia História*. Belo Horizonte, vol. 21, nº 34: p.504-520, 2005.

NORA, Pierre. “Entre história e memória: a problemática dos lugares”. *Projeto História*. São Paulo: Educ, v. 10, p. 7-28, dezembro de 1993.

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”, In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.2, nº3, 1989, p. 3-15.

PRADO, Bruna Queiroz. *A passagem de Geraldo Filme pelo ‘samba paulista’: narrativas de palavras e músicas*. Campinas: IF/Unicamp, 2013 (Dissertação de Mestrado).

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.

SILVA, Marcos Virgílio. *Debaixo do “Pogrêssio”*. 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.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A Utopia no Horizonte da Música Nova*. São Paulo: FFLCH/USP, 2006, (Tese de Doutorado).

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.

WISNIK, José Miguel. “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>.